

# *Estudios de Platería*

JESÚS RIVAS CARMONA (COORD.)



UNIVERSIDAD DE MURCIA  
2011





ESTUDIOS DE PLATERÍA.  
SAN ELOY 2011



Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA.  
SAN ELOY 2011

UNIVERSIDAD DE MURCIA  
2011

Estudios de platería, San Eloy 2011 / Jesús Rivas Carmona (Coord.).– Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2011

568 p.

ISBN: 978-84-8371-214-6

1. Platería – Estudios y conferencias. 2. Orfebrería – Estudios y conferencias.

I. Rivas Carmona, Jesús.– II. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

III. Título

739.1 (082.2)

1ª Edición, 2011

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2011

ISBN: 978-84-8371-214-6

Depósito Legal MU-1.286-2011

*Impreso en España –Printed in Spain*

Imprime: F.G. GRAF, S.L.  
fggrag@gmail.com

*A la ciudad de Lorca,  
centro y obrador de platería*





# Índice

PRÓLOGO.....	17
<i>María Concepción García Gainza</i>	
Fiel Contraste de Honor San Eloy 2010	
ESTUDIOS	
Plateros de Guatemala. Don Juan de Barreneche y Aguirre y el legado de Lesaca .....	23
<i>Javier Abad Viela</i>	
Arquitecto	
Oreficeria siciliana nei musei madrileni .....	43
<i>Lucia Ajello</i>	
Università degli Studi di Palermo	
La partición de la plata y las joyas de Isabel de Valois: la herencia de la infanta Catalina Micaela.....	53
<i>María Albaladejo Martínez</i>	
Universidad de Murcia	
La joyería femenina del siglo XVIII en la Nueva España a través del retrato...	71
<i>Pilar Andueza Unanua</i>	
Universidad de Navarra	
I tesori delle confraternite di Polizzi Generosa. Suppellettili liturgiche d'argento dal XVI al XIX secolo .....	93
<i>Salvatore Anselmo</i>	
Università degli Studi di Palermo	

Joyas y objetos de plata en la casa de Fernán-Núñez: aportaciones documentales de los siglos XVIII y XIX .....	105
<i>Inés Antón Dayas</i>	
<i>Sofía Martínez López</i>	
El comercio de joyas en la corte madrileña durante el siglo XVIII .....	125
<i>Amelia Aranda Huete</i>	
Doctora en Historia del Arte	
Patrimonio Nacional	
La didattica museale per i manufatti in argento .....	143
<i>Nicoletta Bonacasa</i>	
Università degli Studi di Palermo	
A propósito de una obra de Damián de Castro en Valencia .....	155
<i>Francisco de Paula Cots Morató</i>	
Universitat de València	
Dibujos y copias manuscritas de la <i>Varia Commensuracion</i> de Juan de Arfe. Nuevos aportes documentales .....	161
<i>José Luis Crespo Fajardo</i>	
Grupo de Investigación Artana.	
Universidad de Sevilla	
Noticias de platería en el diario (1664-1674) del conde de Pötting, embajador imperial en Madrid .....	173
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	
Universidad Complutense Madrid	
El juego de altar de coral del Museo Arqueológico Nacional y otras obras de plata del siglo XVII de la Virgen de la Almudena de Madrid .....	185
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Museo Arqueológico Nacional	
Signos de representación en la platería civil cordobesa .....	197
<i>María Teresa Dabrio González</i>	
Profesora Titular Jubilada de Historia del Arte	
Universidad de Córdoba	
Orfebrería en el Museo Parroquial de Arte Sacro del Barco de Ávila .....	217
<i>Roberto Domínguez Blanca</i>	
Licenciado en Historia del Arte	

Para el Perú virreinal, nuevas piezas de plata .....	235
<i>Cristina Esteras Martín</i>	
Universidad Complutense de Madrid	
Lectores y observadores. La fortuna de los libros de Juan de Arfe en la España del Siglo de Oro: el <i>Quilatador de plata y oro</i> y <i>De Varia Commensvracion para la Esculptura y Architectura</i> .....	247
<i>David García López</i>	
Universidad de Murcia	
Plata labrada en la capitana de la flota de Nueva España del año 1758 .....	265
Carmen Heredia Moreno	
Universidad de Alcalá	
Sobre cierta imagen de Don Juan de Austria en la joyería del siglo XVI .....	279
<i>Natalia Horcajo Palomero</i>	
Doctora en Historia del Arte e Investigadora de Joyería	
Il Web Semantico e gli argenti di Pietro di Spagna nell'Abbazia di San Martino delle Scale .....	287
<i>Sergio Intorre</i>	
Università degli Studi di Palermo	
Gli argenti delle confraternite di Bisacquino .....	299
<i>Rosalía Francesca Margiotta</i>	
Università degli Studi di Palermo	
Platería inédita del Museo Franciscano de Arenas de San Pedro (Ávila) .....	311
<i>Antonio Pedro Martínez Subías</i>	
Doctor en Historia del Arte	
Platería europea del siglo XIX en Guipúzcoa .....	339
<i>Ignacio Migueliz Valcarlos</i>	
Universidad de Navarra	
Obras de platería conservadas en la Catedral de Segovia procedentes de donación.....	357
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Universidad de Alcalá	

El archivo de la hermandad de San Eloy de Pamplona: Documentación inédita .....	375
<i>Eduardo Morales Solchaga</i>	
Doctor en Historia del Arte	
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro	
Dos plateros gaditanos homónimos del siglo XIX: Servando de Llamas Lara y Sevando de Llamas Díaz del Robledo.....	391
<i>Pilar Nieva Soto</i>	
Doctora en Historia del Arte	
Oro, plata y esplendor en las fiestas de Proclamación de Fernando VI (1746). El ejemplo de Murcia .....	407
<i>Antonio Peñafiel Ramón</i>	
Universidad de Murcia	
Manuel García Crespo y el tabernáculo de plata para la Real Capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca .....	421
<i>Manuel Pérez Hernández</i>	
Universidad de Salamanca	
Una obra desconocida de Rodrigo de León en el Tesoro de la Catedral de Córdoba .....	433
<i>M<sup>a</sup> Ángeles Raya Raya</i>	
<i>Alicia Carrillo Calderero</i>	
Universidad de Córdoba	
La custodia de La Rambla: consideraciones sobre su creación .....	451
<i>Jesús Rivas Carmona</i>	
Universidad de Murcia	
El platero Tomás de Morales y las cruces parroquiales giennenses de Santa María de Torredonjimeno, San Miguel de Andújar, Encarnación de Bailén y Asunción de Villacarrillo .....	469
<i>Miguel Ruiz Calvente</i>	
Universidad de Jaén	
Las joyas de la VII Condesa de Lemos .....	487
<i>Manuela Sáez González</i>	
Doctora en Historia del Arte	

---

La devaluación del oro y la plata en las utopías de la Edad Moderna. De Moro a Sade .....	499
<i>Carlos Salas González</i>	
Doctor en Historia del Arte	
 Novedades sobre un relicario del museo conventual de Santa Paula (Sevilla)	 509
<i>Jesús Ángel Sánchez Rivera</i>	
Universidad Complutense	
 Los tronos de octavas: una monumental tipología eucarística del antiguo Reino de Sevilla .....	 519
<i>Antonio Joaquín Santos Márquez</i>	
Universidad de Sevilla	
 Aparición y arraigo del nudo arquitectónico manierista en la platería bajo- andaluza. La huella de los modelos de Francisco de Alfaro .....	 535
<i>Manuel Varas Rivero</i>	
Universidad de Sevilla	
 Alcune rappresentazioni di San Eligio nella Sicilia centro-occidentale .....	 557
<i>Maurizio Vitella</i>	
Università degli Studi di Palermo	



# PRÓLOGO







Las palabras me son insuficientes para mostrar el agradecimiento por esta distinción inesperada de Fiel Contraste de Honor San Eloy 2010 y, desde luego, inmerecida que culmina de alguna manera mis relaciones de hace ya cuatro décadas con el arte de la platería y también con la Universidad de Murcia que fue mi propia universidad, si bien por breve tiempo, y donde tengo excelentes compañeros y amigos y también con la propia ciudad de Murcia, próspera y vital y siempre acogedora con el que llega de fuera. La distinción de Fiel Contraste de Honor lleva consigo el redactar el prólogo al correspondiente volumen de *Estudios de Platería San Eloy*, encomienda que cumpla con agrado, más aún al tratarse del tomo undécimo, lo que indica que nos hallamos ante una publicación ya consolidada que en el compendio de todos

sus tomos ha hecho ya una contribución fundamental al arte de la platería gracias a la colaboración de los más destacados especialistas.

He de reconocer que los estudios sobre la platería española han constituido para mí una línea preferente de interés, especialmente en la dirección de Tesis Doctorales, desde los años primeros de mi carrera académica en la Universidad de Sevilla, cuando retomamos los estudios sobre orfebrería en aquella Universidad de Sevilla brillantemente iniciados en el Laboratorio de Arte por su fundador Francisco Murillo Herrera y cultivados por Antonio Sancho Corbacho y Diego Angulo Iñíguez que llamaron la atención sobre el esplendor de la platería sevillana, estudios que quedaron sin inmediata continuidad. De esta segunda fase de investigación sobre orfebrería que impulsamos surgirían grandes especialistas que han realizado importantes contribuciones, no sólo a la platería del antiguo reino de Sevilla, sino también a la platería española e hispanoamericana.

Mi traslado a la Universidad de Navarra y el inicio de los trabajos de catalogación de la platería de este viejo reino dieron pie a las consiguientes investigaciones que vinieron después que se ampliarían a la provincia de Guipúzcoa. Brillantes especialistas salieron del núcleo de investigación, uno de ellos el profesor Jesús Rivas Carmona, verdadero creador y promotor de esta fiesta de San Eloy de Murcia.

El profesor Rivas acostumbra a repetir que el germen de esta gran fiesta de San Eloy de Murcia tuvo su origen en la fiesta de San Eloy que el primero de diciembre celebrábamos en el Departamento de Arte de la Universidad de Navarra allá en Pamplona. Se trataba de una fiesta departamental, sin ninguna repercusión externa, en la que a media tarde interrumpíamos nuestro trabajo entre cálices, navetas y bandejas, para hacer una pequeña celebración modesta y sencilla, casi familiar, a la que invitábamos a los departamentos vecinos. Pueden dar testimonio de mis palabras el propio profesor Jesús Rivas y los profesores Carmen Heredia, ahora catedrática de la Universidad de Alcalá de Henares y el profesor Ricardo Fernández Gracia, Director del Departamento de Arte de la Universidad de Navarra, y que formaban en aquel entonces parte del equipo de trabajo que organizaba la pequeña celebración.

Acepto gustosa porque el profesor Rivas así lo asegura que la idea de celebración de San Eloy de Pamplona le haya inspirado la celebración de Murcia, pero es preciso reconocer a renglón seguido que es mérito suyo el haber desarrollado y dado envergadura científica a las fiestas de San Eloy murcianas hasta convertirlas en las jornadas más importantes que sobre platería hay en España y en Europa.

A lo largo de los últimos años Jesús Rivas ha coordinado la investigación de platería en nuestro país haciendo participar en las Jornadas de San Eloy a los mejores especialistas nacionales e internacionales que han encontrado en la Universidad de Murcia el foro adecuado para exponer sus investigaciones y avances. En esta tarea con el poder de convencimiento y entusiasmo que le caracteriza ha sabido implicar a las autoridades de la Universidad de Murcia, a la Facultad de Letras, al Departamento de Historia del Arte y a los distintos departamentos universitarios

y ha logrado editar puntualmente los once tomos de los *Estudios de Platería San Eloy*, colección básica que actualiza los estudios de platería en nuestro país y que recoge las ponencias de las sucesivas jornadas. Pero, además, el profesor Jesús Rivas ha sabido transmitir a los alumnos el interés por los estudios de platería y su participación numerosa, en las conferencias y en los actos religiosos-festivos, llama la atención frente a la pasividad mostrada en otras causas. Por todo ello, la fiesta de San Eloy de los Plateros es una de las fiestas más importantes de la Universidad de Murcia por la participación lograda de autoridades, profesores y alumnos que ha conseguido movilizar el profesor Rivas.

San Eloy es, sin duda, la fiesta de la Universidad pero también lo es de la ciudad de Murcia y de los plateros y joyeros de la gremial calle Platería que vuelven a celebrar como antaño la fiesta de su patrón con su participación en todos los actos así como de los propios vecinos de Murcia que han podido asistir a grandes acontecimientos culturales como han sido las dos grandes exposiciones de platería de la colección Hernández Mora de Madrid (2006 y 2007), organizadas en coincidencia con las fiestas de San Eloy con el patrocinio de Fundación Caja Murcia.

Las cualidades que ha demostrado el profesor Jesús Rivas para coordinar a los especialistas de todo origen y tendencia, profesores y alumnos, joyeros, plateros y coleccionistas en esta gran fiesta y buscar las fuentes de financiación necesarias, lo que siempre constituye una ardua tarea, son extraordinarias. El tiempo, las energías y la generosidad empleadas por el mismo en la realización de estas Jornadas son muchas y más aún el mantener una continuidad que dura ya quince años, en los que se ha hecho una aportación fundamental a la platería española y europea con la circunstancia de que no existen en Europa unas Jornadas científicas sobre el arte de los plateros como estas de la Universidad de Murcia.

Pero también han sido muchas y fructíferas las ideas, ideas para crear y cuajar unas jornadas que son a la vez reuniones científicas y celebración religiosa-festiva y lograr la participación de todos. Este es un mérito personal no inspirado en ningún otro lugar, sino debido a la creatividad, entusiasmo y entrega a la Universidad del profesor Jesús Rivas. Espero y deseo que la fiesta de San Eloy de Murcia, que ha calado y se ha hecho sitio en las tradiciones de la Universidad y de la ciudad, siga celebrándose muchos años manteniendo al mismo tiempo su nivel científico y espíritu festivo.

*María Concepción García Gainza*  
Fiel Contraste de Honor San Eloy 2010



# ESTUDIOS



# Plateros de Guatemala. Don Juan de Barreneche y Aguirre y el legado de Lesaca

JAVIER ABAD VIELA

*Arquitecto*

El indiano Juan de Barreneche y su probable donación (o donaciones) de platería a la parroquia de San Martín de Tours de su villa natal han sufrido de auténtica mala suerte desde un punto de vista historiográfico. En efecto, todo tipo de errores, motivados o no, se han confabulado apoyándose unos en otros como en un castillo de naipes, desde hace más de treinta años, para acabar trazando una biografía notablemente alejada de la realidad en sus hitos fundamentales. La dificultad del examen directo de la densa documentación almacenada en el Archivo General de Centroamérica, junto a alguna fatal casualidad, como resulta la de que el expediente de su paso a Indias esté clasificado en el Archivo General de Indias bajo el nombre de «*Juan de Barrenechea*»; unido a la presencia en América durante la primera mitad del siglo XVIII de varias personas con el mismo nombre y primer apellido, alguna de ellas natural así mismo de Lesaca; y finalmente, la existencia real de un gran legado con un monto de cien mil pesos en metálico para diversas personas e instituciones navarras (fundamentalmente en Lesaca y Elizondo). Este legado se aprovechó para subsumir en él, sin mayores averiguaciones, la presencia de platería litúrgica guatemalteca en la parroquia local. Todos los anteriores hechos reunidos pueden de alguna manera explicar tan extraviados resultados. Mediante la aportación de numerosos documentos, en buena parte inéditos, y la insistencia en el



valor probatorio del marcaje de las obras, intentamos en este trabajo acercar en lo posible a la realidad, la vida y el legado de este personaje, cuya generosidad resultó esencial para el conocimiento del arte de los plateros de Guatemala.

**Juan de Barreneche y Aguirre** nació en Lesaca, Navarra, hacia 1675, habiendo fallecido en Santiago de Guatemala el 16 de febrero de 1752. Sus padres fueron Francisco de Barreneche y María Francisca de Aguirre<sup>1</sup>. Nunca se casó y tampoco reconoció hijos naturales. Comerciante y hombre de negocios, como militar alcanzó el grado de capitán de la milicia provincial. Llegó a ser alcalde de primer voto de Santiago de Guatemala durante los años 1722 y 1728. Se le concedió despacho de paso a Indias el día 1 de marzo de 1706, embarcado en la Flota de Nueva España de ese año<sup>2</sup>. Le acompañaron en el viaje los también navarros Pedro de Dolarea y Martín de Arguinarena. Estos últimos son descritos en el documento como sus «*criados*», aunque al menos el primero de ellos, fallecido en América entre 1713 y 1719, era un socio o dependiente de la casa de comercio de Barreneche, con quien aparece en la documentación posterior asociado durante las primeras andanzas conocidas de ambos en Guatemala. En el momento de su desembarco en el Nuevo Mundo, don Juan era ya un hombre de buena posición, miembro de una familia de comerciantes de clase media-alta<sup>3</sup>, posiblemente trabajó como factor de la Carrera

---

1 Durante el siglo XVII, tanto el apellido Barreneche como el apellido Aguirre fueron llevados en Lesaca por agotes o por personas motejadas de tales. Para más datos, ver el interesante trabajo de C. ZUDAIRE, «Notas para una demografía de Lesaca. Siglo XVII», publicado inicialmente en la revista Príncipe de Viana, hoy colgado en Internet, de donde hemos extraído varios datos sobre los Barreneche de Lesaca.

2 Archivo General de Indias (AGI). CONTRATACIÓN, 5463, N. 87.

Bajo esta signatura, afirman los archiveros del AGI, se encuentra un documento referido a un «*Juan de Barrenechea*» (sic). Aunque en la época ambos fuesen apellidos intercambiables, se trata sin duda de un error, tanto de uno de los escribanos que intervienen en el expediente original de 1706, como también de la transcripción moderna que no afina lo suficiente. En los citados folios, la mayoría de los amanuenses y fedatarios dejan escrito el nombre y apellido del solicitante como «*Juan de Barreneche*». Lo anterior sucede en los más importantes trámites del permiso de paso a Indias (incluyendo la propia solicitud, redactada en presencia del interesado por un escribano cuyos honorarios pagaba el propio Barreneche). La firma autógrafa al pie de la citada solicitud, de la que tantos ejemplares encontraremos hasta 1751, dice también clarísimamente «*Juan de Barreneche*», ni un solo trámite del expediente viene firmado «*Juan de Barrenechea*». Como colofón, Pedro de Dolarea, mozo de 29 años en 1706, perteneciente a otra importante familia de Lesaca, aparece mencionado y estrechamente relacionado, con nuestro personaje en al menos dos importantes escrituras, pertenecientes a los años 1713 y 1719, que hemos podido encontrar en el Archivo General de Centroamérica (AGCA). En esta última escritura de apoderamiento se nos informa de que Pedro de Dolarea, apoderado y socio de Barreneche en varias empresas, había fallecido con anterioridad al acto.

3 La familia poseía una casa «*buena*» en Lesaca llamada «*Falquecenea*» (sic), esta casa solariega, bajo el nombre de «*Falquez*», se halla documentada en los registros parroquiales de la villa desde el siglo XVI. Una hermana de don Juan estableció y fundó una capellanía de dos mil ducados, unos cinco mil pesos-duros, otros parientes tuvieron también bienes de alguna consideración, aunque ninguno llegara ni de lejos a la fortuna que alcanzaron Don Juan y su hermano Francisco. Desde muy joven demuestra Barreneche un alto nivel económico, con apenas treinta años de edad puede adquirir un cargo de Alcalde Mayor en Indias, lo que suponía un desembolso al contado de varios miles de reales.

de Indias, a la vez que comerciaba por cuenta propia. Es muy probable que alguno de sus parientes le hubiese precedido en el cruce del océano<sup>4</sup>.

La solicitud del permiso necesario para el cruce del Atlántico estuvo justificada porque el 4 de noviembre de 1704, don Juan de Barreneche había sido elegido, o mejor dicho: había adquirido y pagado la primera futura del cargo de alcalde mayor de Escuintla y Guazacapán, una de las regiones de Guatemala con mayor producción económica<sup>5</sup>. En 1711 fue nombrado Manuel de Porras como su sucesor en esta alcaldía. Subsiste una tradición historiográfica, que de manera absolutamente excepcional hemos podido confirmar mediante escritura notarial, según la cual el navarro poseía en 1717 una importante hacienda de más de cuarenta caballerías de extensión en el término de Escuintla<sup>6</sup>. No fue su única propiedad agrícola, en 1735 vende a doña Tomasa de Arana, por siete mil sesenta y un pesos, unas haciendas que había comprado en 1718 y que estaban ubicadas en la jurisdicción de la alcaldía mayor de Atitlán y Tecpanatitlán, en términos de los pueblos de Santa Cruz del Quiché y Santo Tomás Chichicastenango. La superficie de la primera de ellas era de «treinta y cuatro caballerías veintiocho cuerdas y doce varas [cuadradas]»<sup>7</sup>. En 1752, año de su fallecimiento, todavía era propietario de tierras en Sololá, en los lugares de Chemic, Chiché, Cabracán y Chuacorrál<sup>8</sup>.

4 AGI. CONTRATACIÓN, 5459, N. 158.

El 11 de julio de 1699, un vecino de Cádiz que dice llamarse Juan de Barreneche solicita permiso a la Casa de Contratación para pasar a Indias. Afirma que tiene cargadas y registradas en la flota de Nueva España mercaderías por un valor superior a doscientos mil maravedíes de plata (unos setecientos cincuenta pesos, valor mínimo exigido para que un comerciante cargador pudiera acompañar a su mercancía en el trayecto, aunque en realidad esta cantidad resultaba escasa y acostumbraba a ser muy ampliamente superada. En el mismo documento, el solicitante declara ser natural de la villa de Lesaca, «una de las zinco de las montañas del Reino de Navarra», expresión característica que aparecerá en todos los testamentos conocidos (1727, 1746 y 1748) del mecenas indiano. Se le describe como mediano de cuerpo, delgado y pelinegro, de edad de veinticinco años. La firma que aparece al pie de la solicitud no es idéntica, aunque sí parecida, a la perteneciente a nuestro don Juan. Según lo anterior podría pensarse que pudiéramos estar ante la misma persona. Sin embargo, el viajero proporciona la siguiente filiación: «Hijo de Miguel de Barreneche y de Catalina de Oreindán», por lo que, si el declarante no mintió, resulta imposible que se tratase de Juan de Barreneche y Aguirre. Pero si este viajero no era nuestro protagonista, resulta posible que fuese un pariente suyo. Un Miguel de Barreneche es calificado como agote hacia 1670 en los libros parroquiales de Lesaca. El apellido Oreindán no figura en el catálogo de los apellidos existentes en la localidad durante el siglo XVII.

5 En realidad había comprado el cargo puesto que el de alcalde mayor era uno de los oficios comprables y renunciabiles desde el reinado de los primeros Austrias. Obtener la futura significaba que el cargo estaba ya ocupado por un tiempo predeterminado, y lo que don Juan había adquirido era la sucesión a dicho cargo.

6 Don Juan de Barreneche y Aguirre es el protagonista de numerosas leyendas urbanas guatemaltecas fundadas en su enorme riqueza y, curiosamente, en su permanente discreción vital. Lo anterior es comprensible, pero ya no lo es tanto que estas puras invenciones intenten pasarse una y otra vez en cierta historiografía local como verdades documentadas.

7 A1.20 L.1138, ff. 98 y siguientes.

En esta época una caballería equivalía en Guatemala a 45,16 Ha actuales. En España la equivalencia era de 38,64 Ha.

8 J. GAVARRETE, *Índice general del Archivo del Extinguido Juzgado Privativo de Tierras*. Guatemala, 1863.

En resumen, desde 1699 hasta 1760 tenemos localizados en Indias tres individuos naturales de Lesaca con apellido Barreneche: los hermanos Juan y Francisco de Barreneche y Aguirre, y Juan de Barreneche y Oreindán. Durante la primera mitad del siglo XVIII se documentan en Indias otros Barreneche navarros, pero ninguno nacido en Lesaca. De gran importancia para nuestro trabajo resulta el hecho de que nuestro don Juan es el único Barreneche que hemos podido documentar en Guatemala entre 1700 y 1752. Si es que no le había precedido, en algún momento se le uniría en América, no sabemos si también en Guatemala, su hermano Francisco de Barreneche y Aguirre, del que nos informa murió «en Lima» el año de 1721, habiéndole nombrado heredero de todos sus bienes<sup>9</sup>. Parece claro, a partir de la documentación conocida, que este suceso marcó definitivamente la vida del navarro, desencadenando algunos importantes acontecimientos que treinta años más tarde seguían irresueltos. No cabe duda de que, junto a la vida de su hermano, el comerciante indiano perdió en el suceso varios centenares de miles de pesos, fundamentalmente a manos de apoderados y albaceas deshonestos. Desgraciadamente, no hemos podido encontrar detalles sobre este importantísimo acontecimiento hasta su mención en el testamento de 1746, reformado y ampliado luego en 1748. A lo largo del tiempo se irán reuniendo con el navarro en Guatemala cierto número de paisanos y algunos miembros de su familia que iremos presentando más adelante. La cuantiosa documentación consultada por nosotros nos permite dar por seguro que a partir de 1706, una vez en las Indias, don Juan jamás regresó a la Península.

En el día 22 de julio de 1720, el exitoso comerciante compra a los hijos y herederos del Juez Contador de la Real Caja de Santiago de Guatemala, don Diego Rodríguez Menéndez, la futura sobre la Alcaldía Mayor de Atitlán y Tecpanatitlán:

[F. 429.] «Concurriendo como concurren en el Capitán Don Juan de Barreneche recidente de esta ciudad todas [F. 429 v.] las calidades parttes y sircunstancias necesarias de Persona Capas y nottoria nobleza que se rrequiere por Derecho para el Uso y exercicio del rreferido empleo usando los ottorgantes De la facultad que por dicho rreal titulo senos confiere por el presentte. En aquella via y forma mejor en Derecho Lugar y fecha ottorgan que nombran a el dicho Capitan Don Juan de Barreneche para que luego que el dicho Don Francisco Sease Rivas acave el tiempo de los sinco años porque fue Proveido para servir el gobierno de la dicha Alcaldia Mayor de Atitan y Tecpanattittan que actualmente esta ejerciendo

9 Hemos leído en varias publicaciones guatemaltecas del siglo XX que la muerte de Francisco de Barreneche sucedió al naufragar el navío en que viajaba. Lo cierto es que pese a buscar perseverantemente tal dato por varios archivos nacionales y eclesiásticos, nos ha sido imposible encontrarlo. Solamente el testamento otorgado en 1748 por don Juan, nos garantiza lugar, «Lima», y año, «1721». No hemos encontrado el menor rastro documental de Francisco en el AGI ni tampoco en el AGCA. Aunque tenemos la sensación de que, al menos en este último archivo, pudo haberlo hasta no hace demasiado tiempo.

*entre a servirla por el dicho tiempo de los sinco años en la conformidad que Su Magestad le hizo merced del dicho Don Diego Rodrigues Menendes Su Padre en virtud de rreal [F. 430.] Titulo y este Nombramiento Presenttandolo con estos rrecaudos en esta rreal Audiencia; y pidiendo en ella y en los demas tribunales que considero pueda y deva que les mande dar. El pase y la posesion de dicha Alcaldia mayor y la aprovasion de este nombramiento (...)*<sup>10</sup>.

Entre 1713 y 1744, don Juan de Barreneche y Aguirre aparece como parte contratante en numerosas escrituras comerciales integradas en los protocolos de los escribanos de Guatemala<sup>11</sup>. Por supuesto, también lo encontramos en la documentación generada por el cabildo secular de la ciudad durante los dos periodos anuales en los que ocupó la alcaldía<sup>12</sup>. Las escrituras nos muestran a don Juan siempre afanado en los más diversos negocios. Éstos van desde el comercio de vino y lanas finas con el Perú (alpaca y vicuña, tejidos de aparición habitual en los inventarios guatemaltecos del XVII y XVIII)<sup>13</sup>, hasta el arrendamiento y explotación de fincas, ingenios, minas e inmuebles urbanos<sup>14</sup>. De fuerte importancia monetaria son invariablemente los contratos de negocios de exportación e importación con la Península (quizás el principal rubro de su casa de comercio, añil y grana en el primer caso, productos manufacturados en el segundo)<sup>15</sup>. Los asociados de Barreneche son comerciantes establecidos en Cádiz y Veracruz. La contraseña que identificaba su mercancía, la que utilizó para marcar sus envíos a España o a otros lugares del continente, estaba formada por las letras «Bc» entrelazadas<sup>16</sup>.

10 A1 L.4602, ff. 428-430. Transcripción literal con paleografía exacta concerniendo a parte del documento.

11 En este periodo aparece documentado en Guatemala durante todos y cada uno de los años que lo componen. Utilizó los servicios de prácticamente todos los escribanos de su época. Encontramos escrituras concerniéndole en los protocolos de Manuel Alegría, José Álvarez, Miguel Godoy, Juan Ruiz de Alarcón, Mariano Ruiz Hurtado, Juan José Monterroso, Antonio González, José Matías Guzmán, José Lanuza, Diego Antonio Milán y Juan José Zavala, entre otros.

12 *Cartas de Cabildos Hispanoamericanos. Audiencia de Guatemala*. Varios Autores. Tomo I. Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla, 1986.

13 Probablemente se trataba de la clase de negocios que habían llevado a su hermano Francisco a Lima.

14 A1.20 L.1139, ff. 40 y ss.

15 A1.20 L.1275, f. 13v. Protocolo del escribano publico Mariano Ruiz Hurtado (1720). Entre 1713 y 1743, hemos encontrado más de veinte escrituras similares ésta. En ella se deja constancia de que don Juan remite (a Oaxaca en esta ocasión, en otras es a Veracruz, o directamente a España) treinta zurrone de «tinta» (añil) y paga los quinientos diez pesos de a ocho reales que costaba el trasporte entre las dos ciudades mediante recuas de mulas.

16 A1.20 L.1275, f. 83. Protocolo del escribano Mariano Ruiz Hurtado para 1720. Esta contraseña comercial aparece reproducida de manera idéntica en varios protocolos de años distintos.



*Contraseña comercial de Juan de Barreneche y Aguirre.*

Para la financiación de sus negocios tomó cantidades en préstamo, pero también prestó él a su vez, fundamentalmente a censo. Entre sus ocasionales asociados destacan numerosos miembros de las principales familias de Guatemala y diversas personas residentes en España. Entre ellos encontramos al marqués de Salvatierra y sus herederos, junto a varios encomenderos y hacendados de Chiquimulilla de la Sierra, jurisdicción de Guazacapán, y otros lugares. En sus negocios intervino como poderdante incluso el mismo obispo de Santiago, don fray Juan Bautista Álvarez de Toledo, que interviene a través de otros eclesiásticos<sup>17</sup>. Solía don Juan usar de apoderados y representantes, a los que prestaba fianza u otorgaba poderes para sus negocios fuera de la ciudad. Entre ellos figura aquel mancebo, Pedro de Dolarea, que le acompañó en el paso del océano y al que se declara fallecido antes de 1719<sup>18</sup>. En 1713 ya era un hombre muy rico que podía comprar haciendas importantes y, al mismo tiempo, negociar fuertes cantidades de dinero y mercancías en España, Nueva Granada y Perú. Como ya hemos adelantado, todo ello pudo realizarlo sin moverse de Santiago de los Caballeros, o de sus cercanías, mediante asociados o apoderados. Poseyó esclavos, pero en 1746 ya no los tenía<sup>19</sup>. Su casa y almacenes anexos, adquiridos en 1720, han quedado como legendario ejemplo de grandiosidad entre los habitantes de Antigua Guatemala, algunos de los cuales incluso señalan hoy su situación exacta, entre la Catedral y el Convento de San Francisco. En su testamento de 1748 declara Barreneche que desde siete años antes (1741) se hallaba ya «*retirado de todo jénero de negocios*». Desde esta fecha, su principal ocupación parece haber sido la de preparar un fondo de dinero en efectivo como base para la ejecución de sus últimas voluntades. En efecto, la impresión que transmiten las escrituras conocidas a partir de dicho año es la de una retirada ordenada de cualquier posición comercial.

Fue don Juan un hombre profundamente religioso, sus donaciones y limosnas a todo tipo de instituciones eclesiásticas, tanto en Guatemala como en varios lugares de Navarra y en la cercana Guipúzcoa, fueron continuas y cuantiosas. Como señala en la memoria testamentaria de 1748, el 11 de octubre de 1732 fundó una capellanía en la iglesia de San Martín de Lesaca para cuyo efecto había donado con anterior-

17 A1.20 L.1033, ff. 47 y siguientes. Protocolo del escribano real José de Lanuza (1719).

18 Ibídem, nota anterior.

19 A1.20 L.1451, f. 30. Protocolo del escribano Juan José de Zabala. Año 1742. Con esta fecha aparece Barreneche comprando un esclavo. Sin embargo de la lectura de la escritura parece desprenderse que pudiera tratarse más bien de un sistema «ad hoc» para conseguir cobrar una deuda. No hay mención de la posesión de esclavos en las últimas voluntades de 1746 ni en las de 1748, sin embargo tenía varios criados personales, entre ellos uno «*de nación irlandés*».

ridad cinco mil pesos<sup>20</sup>. En 1734 había donado más de tres mil pesos al convento de monjas de Santa Catalina de Guatemala<sup>21</sup>. Conservaba en su casa mil quinientos pesos en metálico destinados exclusivamente a «*pequeñas limosnas corrientes*». Una cantidad cercana al ochenta por ciento de sus bienes son destinados, en su testamento de 1748, a legados y limosnas para diversas instituciones eclesiásticas y fundaciones conventuales. En sentido contrario, sus propiedades en platería doméstica y joyas eran proporcionalmente bien escasas para un hombre de su fortuna. En unos mil quinientos pesos poco más o menos valora el conjunto, que no detalla, de su plata doméstica. Un par de «*caxuelas*» una de oro y la segunda de plata dorada, junto a un par de veneras y una «*cadenilla*», componían su parco ornamento personal<sup>22</sup>.

### LOS TESTAMENTOS DE 1727, 1746 Y 1748. «LA MEMORIA DE LESACA»

El 11 de octubre de 1727 otorga don Juan testamento ante el escribano real Juan Ruiz de Alarcón<sup>23</sup>. En él, tras señalar como su lugar de enterramiento el convento de San Francisco y nombrar diversos albaceas (entre ellos su sobrino Diego de Aguirre, quien desaparecerá, quizás por fallecimiento, de posteriores testamentos), así como enumerar otras disposiciones generales, remite a cierta memoria que se hallará entre sus papeles. En este libro, a cuyas cláusulas y anotaciones se deberá estar, contenía el inventario de sus bienes y la contabilidad actualizada de su casa de comercio. Don Juan sobrevivió veinticinco años a esta apresurada escritura de últimas voluntades, cuyo parco contenido poco o nada tiene que ver con la extraordinaria minuciosidad que caracteriza a los siguientes de 1746 y el último de 1748.

En 14 de noviembre de 1746 otorga el navarro un nuevo, largo y detallado testamento ante el escribano real don Antonio González<sup>24</sup>. En él se revoca expresamente

20 A1.20 L.876 E.9369, f. 200v. El acta de fundación fue escriturada y otorgada en Lesaca. De acuerdo con nuestra experiencia, conociendo los plazos habitualmente necesarios para tal acto, la escritura de la donación ante un escribano guatemalteco debió probablemente otorgarse al menos con dos años de anterioridad a su aceptación formal por el cabildo municipal de la villa navarra. En efecto, con carácter previo a su escrituración, el cabildo municipal debía haber recibido el dinero y el acta o escritura de intenciones del fundador de la capellanía, además de negociado las condiciones del contrato. De cualquier manera el asunto acabó mal: el ayuntamiento se quedó con el dinero y rechazó llanamente cumplir con las condiciones pactadas. Don Juan aceptó mansamente ser víctima de esta clara apropiación indebida.

21 A1.20 L.1137, f. 85. Protocolo del escribano Manuel de Alvarado y Guzmán para 1734.

22 Aunque estamos seguros de que esta valoración aproximativa tiene exclusivamente en cuenta el peso del metal, sin las hechuras, como era costumbre en Guatemala, la comparativa escasez del valor de la platería y joyas de su uso personal respecto a la totalidad de sus bienes, resulta una constante entre los hombres más ricos de Guatemala. Véanse, por ejemplo, los inventarios de Juan Bautista de Irisarri y de Juan Fermín de Aycinena. Cuantitativamente, la propiedad de platería y otros objetos suntuarios parecen ser más bien asunto de altos funcionarios... y de viudas, cuyos inventarios de platería son invariablemente más ricos y variados que los de sus difuntos maridos.

23 A1.20 L.1299, ff. 254-256. Protocolo del escribano real Juan Ruiz de Alarcón, uno de los muchos de los que se servirá don Juan a lo largo de su vida.

24 A1.20 L.874 E.9367, ff. 294-303.

el anterior de 1727. En esta ocasión los albaceas principales son su sobrino y principal heredero individual, José de Michelena; Francisco de Iturregui; Juan Bautista de Iturralde (ambos reconocidos como familiares en diversos grados, sin mayores precisiones, por don Juan) y, en cuarto lugar, Juan de Pesonarte. Sin embargo, este testamento se verá a su vez modificado por una nueva escritura, otorgada ante el mismo escribano en 21 de abril de 1748<sup>25</sup>, en la que se incorpora testimonio [copia legalizada] de la «*Memoria testamentaria de Dn. Juan de Barreneche y Aguirre, Vecino de la Ciudad de Guat.a por lo tocante a las obras pías que se han de executar en la Villa de Lesaca su Patria (...)*». Habiendo sido creada en 1746 y modificada al año siguiente, esta memoria alcanzó su versión definitiva el 15 de febrero de 1748<sup>26</sup>, aunque todavía sufrió algunos obligados retoques mediante dos codicilos de 1750 y 1751. En las catorce cláusulas de dicha memoria se disponen legados, por una cantidad total de 100.000 pesos de a ocho reales de plata, esencialmente con destino a personas e instituciones de Lesaca y a las nuevas fundaciones franciscanas previstas para las localidades de Vera y Elizondo, a las que se dota con veinte mil pesos cada una.

Pese a la precisión y extraordinaria minuciosidad de los anteriores documentos, en los que incluso se especifican cantidades de cien pesos, no se menciona en ellos ninguna donación de objetos de orfebrería para el culto. Por el contrario, sí se recuerdan anteriores oblaciones cuya fecha no se precisa, aunque parecen ser anteriores al 11 de octubre de 1732: «(...) *cuando hize esa Santa Iglesia remití 5.000 pesos de 8rls (...)*»<sup>27</sup>. En esta ocasión, puesto ya el pie en el estribo, tuvo como primera intención la de donar 4.000 pesos para obras en el interior de la iglesia de San Martín de Lesaca y de su altar y así lo dice en su testamento, «(...) *haziendo en primer lugar un Bestido pa. la Sma. Señora de los Dolores y componiendo si hubiese q. componer su Altar (...)*», (folio 201). En 1751, pocos meses antes de su muerte, la noticia recibida en Santiago de Guatemala de que una de las fundaciones franciscanas, precisamente la de Vera de Bidasoa, para la que Barreneche había reservado veinte mil pesos, no iba a llevarse a cabo, ocasionó que esta importante cantidad fuese destinada también al ornato de la iglesia de Lesaca. Este desistimiento del cabildo municipal de Vera estuvo en el origen del magnífico retablo mayor y de las extraordinarias tallas de la Inmaculada Concepción y de San Martín de Tours, realizadas en Madrid hacia 1752-1754 por el escultor Luís Salvador Carmona.

25 A1.20 L.876 E.9369. Protocolo del escribano Antonio González para 1748. El documento no sigue la foliación general del legajo (le corresponderían los ff. 188-197), sino que adopta una propia (ff. 1-10). Una práctica, según nuestra experiencia, tan radicalmente inusual puede dar idea de la importancia que el propio escribano real dio al contenido del testamento, probablemente el de mayor cuantía declarada durante la primera mitad del siglo en Guatemala.

26 *Ibíd.*, ff. 198-203.

27 Al igual que sucede hoy en día, en la América de los siglos XVII y XVIII el verbo «hacer» era un comodín utilizado con los más diversos significados. Habituales son, como en el tema que nos ocupa, los de «financiar», «comprar», «donar», o «encargar» una obra tanto de platería como de cualquier otro material o finalidad.

Al término de la anterior memoria aparece una anotación o resumen, fechada el 15 de febrero de 1748 y firmada de propia mano por D. Juan, en la que se advierte por parte del indiano que las cantidades legadas en las catorce cláusulas de la misma «(...) *Montan Zien mil pesos de ocho reales de plata los quales en grana fina de Oaxaca tiempo ha los tengo promptos y puestos a la orilla del agua en la Ciudad de la Veracruz (...) esperando la noticia de haberse ajustado la Paz con los Ingleses (...)*». Esta importante partida ya figura en el testamento de 1746, descrita prácticamente con estas mismas palabras, lo que nos ayuda a formarnos una idea sobre el carácter precavido de don Juan: mantuvo los cien mil pesos invertidos en grana fina de Oaxaca esperando en tierra un mínimo de dos años (veintiséis meses en realidad), hasta que en 1748 finalizó la guerra con Inglaterra, conocida como «de la oreja de Jenkins», que había comenzado en 1739<sup>28</sup>.

Según las conservadoras cuentas del testador, el monto de los bienes de don Juan reducidos a dinero era de 358.500 pesos de a ocho reales, a esta cantidad habría que añadir el valor de las numerosas propiedades inmuebles que todavía poseía en Guatemala, mantenidas en reserva mientras esperaba comprador. En otras palabras: más de 10 toneladas métricas de plata acuñada. Una enorme fortuna para su época de la que su única heredera según fórmula secular, tras las donaciones a iglesias y conventos de Santiago de Guatemala, los cien mil pesos legados a la villa de Lesaca, y las generosas mandas a familiares y criados, resulta ser «*su alma inmortal*». No cabe duda de que don Juan fue, junto al marqués de Aycinena y a Juan Bautista de Irisarri, los tres navarros y los tres comerciantes, el hombre más rico de la Guatemala del siglo XVIII. En agosto de 1752, seis meses después de la muerte de Barreneche, su albacea, sobrino y principal heredero individual, Joseph de Michelena, ya había partido para Cádiz en cumplimiento de los trámites de testamentaría.

---

28 Ver P. VICTORIA WILCHES, *El día que España derrotó a Inglaterra*. Ed. Áltera. Barcelona, 2005. Contra lo que se ha escrito, incluso recientemente, desde cualquier óptica medianamente objetiva, queda bien claro que la guerra llamada de la «oreja de Jenkins» fue un serio aunque completamente fracasado intento inglés de quebrar la columna vertebral del imperio español, en otras palabras, de sustituir a España como potencia colonial en América. La flota que atacó Cartagena de Indias, era la más poderosa que nunca había puesto en el agua Inglaterra, infinitamente superior en efectivos y potencia de fuego a la «Armada Invencible» de Felipe II. Sumada a la que por el Pacífico atacó Lima, y que acabó llevando a cabo actos de pura agresión comercial (navíos de línea transformados en corsarios), dispersada y prácticamente destruida por las tormentas, hará falta llegar a la batalla de Normandía para encontrar una potencia de fuego anfibia comparable. No se prepara una flota de más de ciento ochenta buques y treinta mil hombres entre marinos y soldados para una simple operación de castigo. Efectos de la derrota inglesa fueron, entre otros, que la Gran Bretaña nunca volvió a intentar un ataque frontal contra la América española, y que el resultado de esta larga guerra prolongó ochenta años la supervivencia del Imperio.



EL LEGADO<sup>29</sup>

En la iglesia parroquial de San Martín de Lesaca, «*La muy Noble y muy Leal villa de Lesaca, una de las cinco villas del Reyno de Navarra la Alta en los de Castilla*», como se encarga don Juan de señalar una y otra vez en estos o muy parecidos términos, se encuentra el más numeroso grupo de platería litúrgica guatemalteca existente en España en un mismo lugar, «*para cuyo ornato y decoro*» fue labrado. Aunque parece que hubo más objetos, (entre ellos un frontal de altar), el conjunto consta hoy de ocho piezas de plata dorada o parcialmente dorada. De ellas la mitad lleva marcas de Quinto Real (CA4) y de la real caja de Santiago de Guatemala (V4), además de la burilada. Estas piezas son las siguientes:

Piezas no marcadas<sup>30</sup>

- 1 Cáliz A
- 2 Cáliz B
- 3 Copón 7
- 4 Relicario

Piezas marcadas

- 5 Custodia
- 6 Naveta
- Baldaqüino
- 8 Cruz procesional

Según una «tradición parroquial» el conjunto fue enviado en 1748 desde Santiago de Guatemala, vía Sevilla, por don Juan de Barreneche y Aguirre, indiano natural de Lesaca, junto a veinte mil pesos para el ornato de la parroquia<sup>31</sup>. Sin embargo, adelantamos aquí que en el desolador estado actual de la cuestión, ni siquiera es posible asegurar con plena certeza por quién fue enviado dicho conjunto, ni si lo fue en una o en varias ocasiones<sup>32</sup>. Mucho menos el año (o años) en que las piezas

29 Este legado ha sido estudiado por numerosos especialistas desde que lo hiciera Diego Angulo, entre ellos se encuentran M.C. Heredia Moreno, C. Esteras, J.M. Cruz Valdovinos y C. García Gainza.

30 Llama la atención que salvo el relicario todas las piezas carentes de marcas sean vasos sagrados. Ya hemos mencionado en diversas ocasiones la documentada oposición de la Iglesia guatemalteca a marcar estos objetos. Ello puede significar que, pese a no estar marcadas, todas las obras de Lesaca abonaron los quintos.

31 M.C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE. *Arte Hispanoamericano en Navarra*. Pamplona, 1992. En esta temprana y bien editada obra, sus autoras mantienen una posición ambivalente, poniendo en duda inicialmente la incierta «tradición parroquial», pero mostrando finalmente en el mismo trabajo una seguridad prácticamente absoluta sobre la fecha de envío de los objetos (1748).

32 No podemos olvidar que está documentalmente probada la posible existencia en una misma época de dos personas distintas llamadas Juan de Barreneche, ambas naturales de Lesaca (ver nota 4), a las que debemos añadir algunas otras (al menos dos individuos diferentes) que no habían nacido en esta localidad, pero llevaban idéntico nombre y primer apellido, no así el segundo. También se ha de recordar la existencia de Francisco de Barreneche, hermano de nuestro alcalde ordinario, quien dispuso hasta su fallecimiento en 1721 de una capacidad económica semejante a la de éste. Por otra parte, como luego veremos, el estudio estilístico de las piezas podría permitirnos pensar, aunque sin seguridad alguna, que pudieron existir dos envíos diferentes.

llegaron a Lesaca, aunque adelantamos que, a nuestro parecer, en cualquier caso al menos las obras marcadas tuvieron necesariamente que ser enviadas con anterioridad a 1730. Si la mencionada tradición o leyenda parroquial fuese cierta señalaría que obligatoriamente la marca de ciudad del frontal de la Basílica de la Merced de Jerez, labrado en 1730, unas espadas cruzadas, no podrían pertenecer a la Real Caja de la ciudad de Santiago de Guatemala, sino a otra localidad que viene siendo identificada sin causa real alguna –y en realidad contra toda evidencia– como León de Nicaragua. Por el contrario, nosotros tenemos por cierto y documentado que la tal tradición es, como suelen serlo en su mayoría, una combinación de medias verdades, presunciones, y extrapolaciones poco fundadas, y que el envío (o los envíos) de platería guatemalteca a la parroquia de Lesaca fueron obligatoriamente muy anteriores a la fecha tenida hasta aquí por segura. Entre las numerosas razones que nos asisten para mantener esta posición figuran las siguientes.

## 1. La documentación

Que sepamos, nunca se han publicado las actas de recepción por la parroquia de la platería guatemalteca que posee, tampoco los registros del navío en el que llegaron a Cádiz los objetos<sup>33</sup>. En estas condiciones no cabe afirmar datos concretos de tal envío. Por otra parte la simple mención de que se produjo la recepción «*vía Sevilla*» indica lo improbable de la tradición<sup>34</sup>. En 1748, y ya mucho antes de esta fecha, al menos desde el último cuarto del siglo XVII, el puerto de arribo del tornaviaje era Cádiz. En 1718 se traslada oficialmente a esta última ciudad la Casa de la Contratación de Indias.

Durante una búsqueda, que nos atreveríamos a calificar como intensa, mantenida durante un periodo de tiempo no inferior a dos años, encontramos en las gavetas que contienen los protocolos de los escribanos de Guatemala varias escrituras conteniendo disposiciones de don Juan sobre sus últimas voluntades. En los legajos producidos por el escribano real Antonio González entre 1746 y 1752, hallamos dos testamentos de don Juan, diferentes y completos (1746 y 1748)<sup>35</sup>. A estos documentos se debe añadir la, para nuestra investigación, absolutamente esencial memoria testamentaria, en la que se describe detalladamente el modo en que se ha de hacer el reparto de los cien mil pesos reservados para la villa de Lesaca. Por si fuera poco lo anterior, en el mismo paréntesis cronológico hemos podido hallar una escritura de reforma de dicha memoria, fechada en 1750, además de dos nuevos codicilos

---

33 Esta ausencia de documentación justificativa de la donación ya fue resaltada por Cruz Valdovinos en 2003.

34 M.C. HEREDIA MORENO y otros, ob. cit., p. 137.

35 Antonio González fue el escribano con más larga trayectoria profesional en la Guatemala del siglo XVIII sus protocolos abarcan buena parte de los dos cuartos centrales de la centuria (1728-1764). Notario de todos los documentos conocidos sobre las últimas voluntades de don Juan de Barreneche desde 1746 hasta las últimas gestiones de testamentaría de 1752.

(1750 y 1751), todos ellos coherentes entre sí. Finalmente, en la última escritura de la serie (la única post mortem, de agosto de 1752) se detalla la asunción de ciertos poderes por parte de los albaceas<sup>36</sup>. Pues bien, en ninguno de estos documentos existe la menor mención de cualquier envío de platería para la villa navarra. Si tenemos en cuenta la importancia de la donación, cuyo valor en origen incluyendo hechuras y transporte debió superar, quizás ampliamente, los cuatro mil pesos de a ocho reales de plata, tal ausencia no es admisible<sup>37</sup>. En otras palabras, si en los seis documentos descritos no hay mención alguna de donaciones de platería en esas fechas, es sencillamente porque no existieron.

Es más, no parece realista pensar que un hombre tan demostradamente precavido como don Juan se arriesgara a enviar miles de pesos en platería mientras durara la guerra. Una acción semejante parece altamente improbable a causa de la situación militar en el Caribe. Desde 1739, la gigantesca flota del almirante Vernon obstruye sus rutas comerciales y bloquea sus principales puertos hasta el momento, en el año 1741, en que la heroica defensa dirigida por el almirante Blas de Lezo y la fiebre amarilla destruyeron su capacidad de fuego y su moral de combate frente a los fuertes de Cartagena de Indias. Pero incluso tras esta victoria el peligro continuaba, en esta ocasión producido por enjambres de corsarios y piratas que infectaban las rutas comerciales con la Península. De hecho las donaciones a iglesias y conventos españoles realizadas durante esta época acostumbran a llegar a su destino después de 1748. Ejemplo bien documentado pero no único de este fenómeno sería, entre otros muchos, el Sagrario de la parroquia de San Pedro Apóstol de Huelva, trabajo angelopolitano de 1744, que no fue enviado a España hasta mucho después, a bordo del buque «*Nuestra Señora de los Godos*» perteneciente a la flota de 1751, la primera que zarpó de Veracruz después de muchos años de no haberlas<sup>38</sup>. En otras palabras, si la platería de Lesaca no fue enviada en 1748-1752 (y creemos con lo aquí expuesto haber documentado que no lo fue), resulta altamente improbable que su llegada a la Península sucediese después de 1738. Entre otras cosas carecemos de registros

---

36 A1.20 L.880 E.9373, ff. 200-204v. Protocolo de Antonio González para 1752. En esta escritura se describen algunas actividades de los albaceas en relación con la testamentaria y también, como dato más importante, se nos proporciona la fecha exacta del fallecimiento de don Juan.

37 El valor del peso estimado de la plata y del oro, tanto de las piezas existentes como de las destruidas, al precio habitual de ocho pesos/marco de plata y de 135 pesos/marco de oro, se ha de sumar al valor del Quinto (en el muy probable supuesto de que todas las obras hubiesen satisfecho el impuesto), fletes y traslado a puerto. Regulando el valor de las hechuras de obras tan complejas en el habitual cincuenta por ciento del precio del metal, la cantidad obtenida no debe ser inferior en ningún caso a los cuatro mil pesos. Solamente el coste del traslado por los arrieros de los cajones a Veracruz puede ser estimado comparativamente en unos doscientos cincuenta pesos.

38 J.M. PALOMERO PÁRAMO, Catálogo de la exposición «*Plata labrada de Indias*». Monasterio de Santa Clara. Moguer, 1992. Este catálogo es un excelente trabajo, lleno de importantes informaciones para un investigador, sobre fuentes primarias en la historia del arte de la platería que nos ha abierto caminos y del que hemos hecho un uso agradecido y abundante.

de la flota de Nueva España entre 1739 y 1751<sup>39</sup>. Tampoco sería fácil que los navíos sueltos de registro, que pronto se impondrían definitivamente al sistema de flotas, se atrevieran a romper el bloqueo británico. Y de cualquier manera, aunque alguno lo hiciera (qué lo hicieron, sobre todo corsarios y los navíos del rey), no es probable que el prudente comerciante indiano se arriesgara en la aventura.

Como ya hemos adelantado, la clausula 11 de la memoria (ff. 200-200v) deja claro que hubo alguna otra donación o donaciones, y que, con toda probabilidad, ésta o éstas se produjeron con anterioridad a octubre de 1732. Por otra parte, en la clausula 12 se consignan cuatro mil pesos de a ocho reales de plata, *«con los quales no dudo haiga bastante para disponerla (...) haziendo en primer lugar un bestido para la Santísima Señora de los Dolores y componiendo si hubiese que componer su altar (...) y distribuiendo en las obras ynteriores los dichos Quatro mil pesos»*. Esta disposición confirma, si falta hacía, que en 1748 todas las donaciones a su región de origen, hasta alcanzar los cien mil pesos en total –y aunque se especificara claramente su finalidad–, fueron en dinero contante y sonante, reales de plata procedentes de la venta en Cádiz de la grana (cochinilla) de Oaxaca.

## 2. Las obras

Ateniéndonos a las características formales de las obras supervivientes de platería guatemalteca en la parroquia de San Martín de Lesaca, parece en primer lugar evidente que todos los objetos salieron de un mismo taller. Resulta indiscutible que el exquisito trabajo de relevado y picado de lustre, posteriormente repasado a cincel con sumo cuidado, responde a una misma idea de diseño y muy probablemente a la misma mano. A lo anterior debemos añadir el característico aspecto de cubierta «a dos aguas» de la sección del finísimo repujado sobre las chapas de plata que componen el conjunto, salvo en la naveta (aunque quizás el aspecto más plano de los motivos repujados sea debido a su peor estado de conservación o a la obligada curvatura de la plancha de plata). También es destacable la originalidad y notable calidad del profundo cincelado, con motivos abstractos o muy estilizados, desplegado sobre las piezas fundidas, como por ejemplo los zapallitos integrados en las obras de astil<sup>40</sup>.

39 Excede notoriamente del propósito de este trabajo, pero la absoluta desaparición de los registros de flota en el AGI, precisamente para este periodo, indica claramente que ni siquiera las hubo.

40 Ya en el siglo XVIII a volúmenes esferoides muy achatados y segmentados como los tres que muestran el cáliz «B» y la custodia se les denomina en Guatemala «zapallitos» (término castellano por el que se conocen ciertas calabazas pequeñas). Este motivo decorativo, muy utilizado hasta la llegada del rococó a la platería litúrgica durante la sexta década del siglo, parece haber sido primero introducido y luego desarrollado en múltiples variantes por el platero guatemalteco Pedro de Castro.



(a)

(b)

(a) Sección habitual de cintas y róleos sobre la plancha de plata repujada en Hispanoamérica.

(b) La misma sección en los objetos de Lesaca<sup>41</sup>.

Sin embargo, entre las ocho obras de platería litúrgica supervivientes parece poder distinguirse estilísticamente dos modelos distintos, aunque técnicamente muy cercanos entre sí. Al primero, pertenecería el cáliz «A», la custodia, el relicario y la naveta, pudiendo ser fechado tentativamente desde 1700 a 1730. El segundo estaría integrado principalmente por el cáliz «B», el copón, el presentador o baldaquino y la cruz procesional, obras datables entre 1715 y 1730. Considerando las obras de Amasa el momento inaugural del estilo, el segundo grupo aparece como más evolucionado que el primero, siendo quizás de aparición algo posterior en el tiempo. Teniendo en cuenta la extraordinaria rareza de algunos de los objetos que lo componen (fundamentalmente cáliz y copón), las formas y la decoración que presenta este segundo grupo parecen haber tenido vigencia durante un menor periodo de tiempo, solapándose siempre con el primero,

Desde luego, el cáliz «A» deriva directamente, hasta semejar una réplica decorativamente enriquecida, del que envió a la villa de Amasa (Guipúzcoa) el capitán de milicias y «Procurador General del Cabildo Municipal de Guatemala», Antonio de Zapiaín y Sozarraín, labrado en 1706 por Pedro de Castro. La principal diferencia entre ambas obras reside en que en el ejemplar navarro la copa se constituye en la única superficie lisa y libre de decoración, sea ésta cincelada o repujada. El característico motivo de las «castañas», compartido con la custodia, tuvo una importante presencia en Guatemala, ciudad en la que conocemos varios ejemplos de su uso durante todo el primer cuarto del siglo XVIII<sup>42</sup>. Sin embargo, en algún

41 Y no sólo en los objetos de Lesaca. También en el frontal de la parroquia de la Catedral de Guatemala, desaparecido recientemente a causa del generalizado saqueo de los bienes artísticos de la Iglesia en Centroamérica; en las palabras de Salamanca; en uno de los frontales de la Catedral del Espíritu Santo de Quetzaltenango y en numerosos objetos litúrgicos repartidos por diversos lugares de América y España.

42 Estas castañas o «*castañetas*», como las denominan los documentos peninsulares de la época, son en efecto de origen gótico alemán. Los plateros de Núremberg y Augsburgo ya las utilizaban a mediados del siglo XV y suponemos que también con alguna anterioridad. Los plateros zaragozanos de la segunda mitad del siglo XVI labraron numerosos objetos decorados con estas castañetas. Sin embargo hemos de rechazar absolutamente la idea de que se trate de un arcaísmo, puesto que su uso nunca fue abandonado por completo por los plateros, ni en Alemania ni tampoco en España. Precisamente, estos motivos ornamentales volvieron a conocer un fuerte resurgimiento durante el tercer cuarto del siglo

momento temprano estos volúmenes abullonados, lisos y acabados en conopios simples o dobles, se transforman en cintas casi planas que adoptan la forma de dos arcos conopiales, unidos y opuestos, que enmarcan una elegante decoración vegetal relevada y cincelada, más o menos estilizada. En la Catedral de Guatemala existe un tercer cáliz que parece una combinación de las piezas A y B de Lesaca. En efecto, la base y la sotacopa de la obra catedralicia son como los del cáliz A y el astil se asemeja más al del cáliz B. Todavía más cercano a las obras de Amasa resulta el relicario, tanto por la rotunda y elegante geometría del conjunto como por la desnudez ornamental de su astil.

El modelo al que pertenece la custodia parece haber logrado un gran éxito en Santiago de los Caballeros desde los años finales del siglo XVII hasta las cercanías de 1730. La traza, la decoración y la técnica de esta obra se asemejan, hasta parecer replicas con variantes, a las de numerosas custodias conocidas<sup>43</sup>. Entre ellas se encuentran las que pertenecen a las parroquias de los pueblos navarros de Muniaín de la Solana y Arráyo; la perteneciente a la Catedral de Comayagua<sup>44</sup>; o la que estando fechada por inscripción en 1719, se encontraba en 1996 en la antigua colección Carpio de Guatemala. Resulta así mismo evidente una estrecha relación de la obra navarra con la custodia enviada por don Gabriel de Echeverría<sup>45</sup>, que figura desde 1711 en los inventarios de la parroquia guipuzcoana de Lazcano (esta obra se conserva sin el viril); las bases ochavadas de ambas custodias son prácticamente idénticas, incluyendo la primera pieza del astil en forma de taza con ocho asas perladas.<sup>46</sup> Así mismo, el sol de la custodia de Lesaca es sumamente parecido, exceptuando el pelícano y la cruz de remate, al de la custodia donada en 1714 por Francisco Ruiz del Castillo a un convento dominico de Gran Canaria<sup>47</sup>. Una de las custodias conservadas en el Santuario de Esquipulas, labrada posiblemente durante la segunda década del siglo XVIII, es obra que coincide con las anteriores en dimensiones y en no estar marcada, pareciendo tanto en su geometría como en su decoración una mixtura entre las obras de Amasa y las de Lesaca. Por otra parte, a causa de ciertas debilidades perceptibles en su composición, nos parece probable que el ostensorio

---

XVII en Austria y Alemania, y a finales de la misma centuria en España y América. Ciñéndonos al continente americano, conocemos ejemplos de su uso en México desde 1680 hasta 1745 aproximadamente. En Guatemala desde 1706 (Amasa) hasta 1723 (relicario del Museo Popol Vuh, Guatemala). En el Perú conocemos ejemplos muy tempranos de «castañetas» en relicarios y custodias de hacia 1660 ó 1670, más algún otro ya cercano a 1750.

43 Salvo la de Lesaca, ninguna de las custodias mencionadas en este capítulo está marcada.

44 La desesperada situación de los bienes de la Iglesia en Centroamérica hace que no podamos asegurar la actual situación de la obra. En pocos años el Museo de Arte Religioso de Comayagua ha sufrido varios robos y un devastador incendio.

45 Gabriel de Echeverría. Alcalde Mayor del Real de Minas de Tegucigalpa entre 1707 y 1712. En 1718 seguía residiendo en la ciudad de Guatemala.

46 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS. «Platería Guatemalteca en Guipúzcoa», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2006. Universidad de Murcia, 2006.

47 Custodia llegada a su destino en 1714, fabricada probablemente hacia 1712.

no pertenezca al mismo obrador que creó las aquí mencionadas. En la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Taganana se conserva una custodia sin marcas extraordinariamente similar, en tamaño y forma (aunque no en la decoración de la base, de la que han desaparecido las cintas formando dobles conopios), a la de Lesaca. Parece reinar alguna confusión, tanto sobre la personalidad del donante de este objeto, como sobre la fecha de su llegada al convento tinerfeño, establecida en 1737, desde el que fue trasladada a la parroquia cien años más tarde a causa de la desamortización de Mendizábal<sup>48</sup>.

En el segundo grupo, el exquisito cáliz «B» posee una apariencia muy distinta al anteriormente descrito. La base es de perímetro circular y contorno polilobulado, con sección troncocónica tendida y superficie dispuesta a la manera de escamas o de tejadillo. El astil está compuesto por un vástago sobre el que se disponen cinco «zapallitos» de distintos tamaños separados por argollas de perfil cóncavo. El motivo de las cintas a manera de escamas o de tejas se repite en la sotacopa, sobre la que se dispone una arandela ondulada con perfil de entejado. Sin embargo, la decoración de la superficie de la pieza, de su epidermis, tiene un aspecto tan sumamente parecido al de la custodia y al cáliz del grupo anterior, que se podría decir que es idéntica. La impresión anterior viene causada fundamentalmente por la especialísima técnica utilizada en la formación de los motivos decorativos. Flores, capullos florales, hojas y zarcillos, dispuestos sobre un fondo densamente picado de lustre, vienen conformados mediante un relevado de escaso volumen y fuertemente delimitado por un poderoso cincelado. Finalmente, algunos de los profundos motivos geométricos visibles sobre la entera superficie de los zapallitos tienen un probable origen precolombino<sup>49</sup>. En la parroquia de San Pedro de la localidad navarra de Santesteban, existe un cáliz extraordinariamente similar al de Lesaca. Ni en Guatemala ni en España conocemos otros cálices que se parezcan a estos dos bellos y originales objetos<sup>50</sup>.

El copón es obra única en su género, de traza bien proporcionada y volumetría elegante, que reúne elementos de ambos conjuntos. La base es ochavada, con decoración dispuesta en círculos concéntricos, a modo de toro el inferior y de sección

---

48 En otro lugar estudiamos esta magnífica obra. Adelantamos que el nombre del donante ofrece dudas. Para unos es fray José Monroy y Calzadilla, para otros su nombre era fray José Fernández Monroy. Creemos posible que ambos sean la misma persona que tenemos documentada hasta 1729. Sin embargo, la biografía de este fraile dominico nos induce a pensar que la donación de la custodia pudiera haberse producido con alguna anterioridad a la fecha publicada.

49 Estos motivos tan específicamente precolombinos (basados en líneas quebradas o espirales) son muy difíciles de observar en la platería guatemalteca, tan profundamente europeizada. Cuando se los encuentra es siempre sobre piezas fechables en los últimos años del siglo XVI o todavía en menor número a principios del XVIII, como en este caso.

50 Se ha apuntado alguna similitud entre esta obra y el cáliz áureo de la Catedral de Córdoba. De ninguna manera podemos aceptar tal parecido. El cáliz de Córdoba es, como los de Covarrubias y Manzanos, una obra muy cercana a 1760, el momento del canto del cisne del barroco clasicista santiaguense, que poco o nada tiene que ver con ésta.

abocinada el superior. Detalle que singulariza este objeto dentro del grupo es la inexistencia de cintas, ni en forma de castañas ni en el de segmentos circulares o gajos, que creen reservas que alberguen los motivos vegetales relevados de la pieza<sup>51</sup>. No conocemos ningún otro copón barroco de este modelo. En el periodo inmediatamente anterior a la llegada del rococó, se labraron cierto número de copones que conservaban un recuerdo de su volumetría general, pero carecían de la tupida decoración del navarro (Catedral del Espíritu Santo de Quetzaltenango; Catedral y colección privada de Guatemala; parroquia de Valluércanes, Burgos). Los variados y ricos copones transicionales o plenamente rococó existentes en la Catedral de Guatemala y en otros lugares son de fecha posterior a 1760.

Pieza esencial en el conjunto es la cruz procesional con macolla<sup>52</sup>. Junto a la prácticamente idéntica conservada en Briviesca, es la obra más importante de las conservadas de su tipología, entre las labradas en Guatemala durante la primera mitad del XVIII. De nuevo una tupida y ordenada red de motivos vegetales repujados cubre la superficie de la obra. Las pocas diferencias perceptibles entre ambas cruces (navarra y burgalesa) residen en el tamaño del Crucificado (substancialmente mayor en la de Briviesca); también el cuello cóncavo de la macolla, que aumenta la altura de la pieza de Lesaca y que no existe en la segunda. Otra diferencia notable reside en los magníficos termes-libélula de gran tamaño y con alas en forma de hojas de roble, así mismo presentes, aunque con aspecto más convencional, en la obra castellana. Los que lleva la macolla Navarra deben ser emanación directa de algún libro alemán o francés de emblemas o de grabados (el «ornemaniste» Jean Bérain dibujó a finales del siglo XVII termes-libélula idénticos a estos). Estas cruces han sido, a nuestro juicio, injustamente acusadas de «arcaizantes» por su crucero cuadrado y los ensanchamientos en castañeta (óvalos conopiales) del palo y brazos de la cruz<sup>53</sup>. En cambio, la crestería perimetral, idéntica a la que lleva la naveta, sí es una reinterpretación barroca de las cresterías góticas y platerescas, pudiendo ser motejada de torna atrás estilístico. Finalmente, encontramos en la macolla lambrequines con dos configuraciones distintas, los superiores más complejos, rematados en termes alados similares a los de Briviesca, mientras que los inferiores, ejecutados mediante una lámina de plata plana a modo de asa, son más esquemáticos y sencillos.

Uno de los pocos objetos de su tipología que se conserva en el lugar para el que fue labrado<sup>54</sup> es el baldaquino, dosel, trono, o manifestador de Lesaca (que de todas

51 Entendemos el relevado como un repujado plano, de muy escaso relieve, en el que el cincelado de la superficie anterior adquiere una importancia dominante.

52 Y la más rara, junto al dosel, de las tipologías conservadas en Lesaca.

53 El crucero cuadrado no puede ser un recuerdo arcaizante porque jamás dejó de usarse en las platerías de Santiago de Guatemala. La primera cruz procesional marcada en la capital sin cuadrón o sin tondo en el crucero es de la década de los sesenta. En cuanto a los glóbulos conopiales o «castañetas», ya hemos dado nuestra opinión en este mismo capítulo.

54 Otro de los escasísimos doseles o tronos supervivientes in situ es el de San Miguel en la Catedral de Quetzaltenango. Aunque ésta es obra anterior, probablemente de la última década del siglo XVII o de los años iniciales de la centuria siguiente.



estas maneras denomina la documentación guatemalteca, la pieza de plata labrada a modo de colgadura, que se colocaba tras las imágenes para resaltar su importancia y atraer la atención de los fieles). La única pieza documentada, cercana en fecha y en factura a ésta, quizás perteneciente al catálogo del mismo obrador, es el viso, sacra o «palabras» enviado desde Guatemala, recibido al parecer en el convento de San Esteban de Salamanca durante 1734. Parcialmente doradas, ambas piezas comparten característicos motivos decorativos, y desde un punto de vista técnico son idénticas, aunque sus respectivos marcajes aseguran que el dosel de Lesaca es con seguridad varios años anterior a la sacra salmantina<sup>55</sup>. Los botones florales repujados que enmarcan la obra son extraordinariamente similares, en escala diferente, a los que componen la decoración de la base de la custodia Gran Canaria de Santo Tomás, ya mencionada, donada en 1714. Pese a su rareza tipológica, parece evidente que el taller que creó el elegante ostensorio canario es el mismo que labró las piezas de Lesaca.

### 3. El platero

En la tercera década del siglo XVIII comienza el apagón documental de la Real Caja que durará cerca de cincuenta años con muy pocas excepciones. Sin embargo, extrapolando los libros de quintos anteriores (el último es de 1718) y otros datos procedentes de las biografías de los plateros guatemaltecos, podemos concluir que entre 1720 y 1730 los obradores más importantes de la ciudad, probablemente los únicos capaces de afrontar con éxito un trabajo de esta importancia, eran los de Pedro de Castro y Munguía (1660-abril 1733), a la sazón trabajando junto a su hijo, Antonio de Castro y Escobar (h. 1685-junio 1750); Manuel de Quesada y Cerón (hacia 1685-1748); y finalmente Esteban Martínez (antes de 1682-después de 1726). Actualmente no se conocen obras autógrafas de Esteban Martínez. Las gradas de la iglesia de Patzicía y, sobre todo, el frontal de la iglesia de la Merced de Jerez, son obras realizadas por Quesada en 1719 y 1730 respectivamente. Quizás también pudiera relacionarse con estas obras el frontal de la parroquia del Sagrario de la Catedral de Guatemala, tan cercano compositivamente al jerezano –aunque ya con un lenguaje formal que prefigura el último barroco–, con el que compartía marca de Quinto (CA4) antes de ser destrozado por la rampante delincuencia de la zona. Los tres ornamentos contienen algunos elementos decorativos (veneras, marcos polilobulados, coronas vegetales) que encontramos también en el dosel de Lesaca. Sin embargo, su repujado es técnicamente muy diferente, de sección más abocelada; su

---

55 Adelantamos en esta nota que la marca de la Real Caja de Santiago de Guatemala (V4, venera) que muestra el manifestador de Lesaca precede inmediatamente en el tiempo a la que lleva la sacra del convento de Salamanca (EC, espadas cruzadas) que la sustituirá en algún momento anterior a 1730 y estará en uso hasta 1760 (en 1762 ya habrá sido sustituida a su vez por el punzón del Santiago sobre volcanes).

muy notable insistencia en la figura humana como centro de la composición y sus fondos decorativos vegetales, muestran una disposición sustancialmente distinta a la de las obras navarras. Estos fondos son en la obra de Quesada más esquemáticos, trabajados con menor grado de detalle y dispuestos como redes o colgaduras que se adaptan a la superficie existente, dejando a las figuras enmarcadas la tarea de ordenar la superficie de las obras. La evidente semejanza del cáliz «A» con las obras de Amasa, sumada a la preferencia que durante toda su vida otorgó don Juan a sus paisanos del otro lado del océano, nos dan serias indicaciones sobre la autoría de las alhajas de Lesaca. El maestro examinado Pedro de Castro fue el platero más importante de Guatemala durante el primer cuarto del siglo XVIII. Logró durante su carrera un patrimonio inmobiliario y un nivel social comparativamente elevado; poseyó el grado de alférez de la Milicia Provincial (oficial), que parece no haber alcanzado tras él ningún platero guatemalteco, salvo su propio hijo Antonio de Castro. Su madre, Lorenza de Munguía, era peninsular. Sus dos esposas (Lorenza de Escobar y Feliciano de Iriondo) fueron «*de calidad española*», y la segunda probablemente también peninsular. Así las cosas, nos inclinamos a atribuir las obras de Lesaca al taller de platería dirigido por Pedro y Antonio de Castro.

#### 4. Las marcas

Las cuatro piezas marcadas de Lesaca llevan impresos los mismos punzones además de la burilada. Éstos son la venera, como marca de la Caja Real de la ciudad de Santiago de Guatemala, y la Real Corona garantizando la satisfacción del Quinto. En el primer caso se trata de la última y más rara de las variantes cronológicas de la venera que en el conjunto de nuestro trabajo denominamos (V4). No sabemos cuándo comenzó su uso pero debió suceder no muy lejos de 1660. Existen al menos dos variantes menores de la marca. En 1730 ya había sido sustituida por el punzón de las espadas cruzadas, que en nuestro trabajo denominamos (EC). El punzón de Quinto de la «*Real Corona*» (CA4), del que también existen algunas variantes de menor importancia en tamaño y diseño (tenemos estudiadas y aceptadas cuatro), fue grabado en algún momento que no podemos precisar a principios del siglo XVIII, quizás no lejos de 1711<sup>56</sup>. Seguía siendo usado hacia 1735, habiendo sido sustituido antes de 1747. Ambas improntas, Real Caja y Quinto, son extraordinariamente raras. De la marca (V4) apenas conocemos a día de hoy una decena de ejemplares seguros, incluyendo entre ellos las obras de Lesaca.

---

56 En ese año de 1711 se iniciaron los trámites administrativos exigidos por la Real Cedula dada en 1710 sobre la percepción de los quintos propiedad de iglesias y particulares. El revuelo administrativo fue intenso y muy prolongado, sufriendo numerosas vicisitudes y dando lugar, desde el primer momento, a una documentación henchida de datos sobre el marcaje de la plata en la capital. Es frecuente que encontremos cambios en las marcas de la Real Caja de Guatemala coincidiendo con importantes novedades administrativas o políticas.

Resumiendo lo dicho hasta aquí, consideramos indudable, a la luz de la documentación consultada, que el (o los) envíos de platería a la parroquia de San Martín de la villa de Lesaca fue (o fueron) realizados con anterioridad a 1732. Por otra parte, sirve de principal refutación a una datación de las obras cercana a 1748, como se ha venido afirmando, el hecho de que, como supo ver Diego Angulo primero y Cruz Valdovinos después, la marca de ciudad que llevan algunas piezas del conjunto ya no estaba en vigor en 1730. En cuanto a la marca de Quinto Real, había sido sustituida después de 1735, pero en cualquier caso antes de 1747. También tenemos comprobado que, tanto formal como estilísticamente, los modelos de las piezas navarras pertenecen al primer tercio del siglo XVIII. A partir de 1740, la producción de los grandes talleres de platería de Guatemala es ya sustancialmente diferente a la representada en Lesaca. Desde mediados de la década de los treinta, se observan perceptibles modificaciones en estas tipologías que se irán acentuando rápida y progresivamente. De hecho, todas las piezas conocidas con las que los objetos de Lesaca mantienen relación formal, o que llevan sus mismas marcas y pueden ser fechadas con alguna aproximación, se mueven en un paréntesis temporal que va desde 1706 a las proximidades de 1735, con una mayor densidad de ejemplares pertenecientes a la primera mitad de este periodo. Con todo lo dicho, creemos que la fecha de labrado del conjunto es en cualquier caso anterior a 1730, y más probable entre 1715 y 1728<sup>57</sup>.

---

57 El ensayador mayor Juan de Mendoza falleció entre 1727 y 1730, lo que pudiera haber facilitado un buen motivo para el cambio de la marca de la Real Caja. Barreneche había ocupado el cargo de alcalde ordinario de Santiago de los Caballeros durante los años 1722 y 1728 (el cargo era anual), quizás otra buena oportunidad para el envío de platería votiva. El mismo año de 1727, el indiano, cuyos contactos con el estamento eclesiástico navarro eran continuos, recibe la solicitud, y al mismo tiempo el permiso, para recolectar limosnas en Guatemala con destino a la cofradía madrileña de San Fermín de los Navarros. Anteriormente, en 1721, había muerto en Lima el hermano de don Juan, Francisco de Barreneche. Todos ellos pueden considerarse hitos en la vida de un español en las Indias que pudieran explicar, cada uno de por sí, tan espléndida donación.

# Oreficeria siciliana nei musei madrileni

LUCIA AJELLO

Università degli Studi di Palermo

La politica *conquistadora* spagnola in età moderna rese la Spagna uno scrigno traboccante di tesori di varia nazionalità<sup>1</sup>. I manufatti siciliani custoditi e ritrovati nei musei, nelle collezioni private o all'interno di parrocchie, cattedrali o monasteri, rientrano nel seno di una storica volontà di acquisizione che risponde al gusto spagnolo di collezionare manufatti diversi per stile, tradizione e provenienza<sup>2</sup>. Con l'arrivo nel 1415 di Juan Panafiel, il primo viceré spagnolo in Sicilia, si scrive un capitolo nuovo nella storia dell'oreficeria siciliana ed anche di quella spagnola. Sebbene si attestino presenze di artisti spagnoli in Sicilia già nel 1300<sup>3</sup>, l'avvento del vicerégnò spagnolo segna la nota e profonda osmosi tra le rispettive attività artistiche e dunque contribuisce alla grande circolazione di manufatti d'arte decorativa siciliana in Spagna.

È di notevole interesse rilevare un cospicuo numero di ori, coralli ed altre opere d'arte decorativa siciliana presenti nelle collezioni dei musei di Madrid.

---

1 Per le collezioni spagnole d'arte decorativa siciliana e di altre nazionalità Cfr J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España 1300-1700*. Madrid, 1997, passim.

2 Si ringraziano la prof.ssa Maria Concetta Di Natale ed il prof. José Manuel Cruz Valdovinos per i preziosi consigli e la costante disponibilità nell'affrontare la ricerca.

3 «Nella Sicilia orientale già dalla fine del Trecento erano presenti opere di artisti iberici come la tavola della Madonna con il Bambino tra le Sante Eulalia, Caterina e Angeli del Museo Regionale di Palazzo Bellomo di Siracusa, della fine del XIV attribuita a Pietro Serra». Cfr M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*. Palermo, 2000, p. 30, che riporta la precedente bibliografia.

Noti sono i pendenti presenti al Museo Lázaro Galdiano di Madrid attribuiti in modo certo al celebre orafo messinese Joseph Bruno<sup>4</sup>. L'allievo del Quagliata che il Susinno apostrofò come «Perfetto emulatore dei Francesi»<sup>5</sup> testimonia il passaggio di consegne della moda spagnola a quella francese nel ruolo predominante nell'area mediterranea nel corso del XVII secolo. Uno di questi pendenti (inv. n. 4225) reca nel verso una veduta di Messina e nel recto una raffigurazione miniata di un giovane dai tratti bonari con una parrucca sapientemente arricciata, abito scuro, forse da abate e vistoso colletto che esibisce un cartiglio con su scritto «A. Gios/Bruno Sal». Grazia Musolino<sup>6</sup> riconosce nei tratti del giovine il volto del celebre orafo messinese, i cui modi garbati sono entrati nella storia. Susinno<sup>7</sup> lo descrive «Stimatissimo non solo per l'eccellenza dell'arte ma altresì per la nobiltà del suo tratto e maniere obbligate». Tuttavia, se anche l'intuizione della Musolino fosse errata, l'importanza del pendente, come nota la stessa studiosa, sta proprio in quel cartiglio «A. Gios Bruno Sal.» Dove «Sal.» plausibilmente sta per saluta e quella «A» posta dinanzi alle iniziali rivela un doppio nome di battesimo dell'orafo messinese<sup>8</sup>.

I musei madrileni sono interessanti campi di indagine per il ritrovamento di opere poco studiate o addirittura inedite. All'Istituto Valencia de Don Juan si rintracciano diversi manufatti d'arte decorativa siciliana; tra questi spicca un prezioso pendente con la Madonna di Trapani in corallo databile alla prima metà del XVII secolo<sup>9</sup> (lám. 1). Il pendente si presenta a forma d'edicola, elemento comune ai gioielli di età tardo seicentesca. La tipica decorazione degli smalti applicati all'oro e la rappresentazione in corallo della Madonna di Trapani raffigurata con il Sacro Bambino ne mostrano la chiara manifattura siciliana. Il pendente si esalta per la nicchia decorata da un cielo di smalto blu con stelline auree poggianti su una base d'oro impreziosita da piccoli elementi decorati a smalto bianco. Il manufatto è strettamente raffrontabile ad un esemplare molto simile, il pendente con Madonna di Trapani di collezione privata di Marsala<sup>10</sup>. Ancora un'altra edicola simile, con analoga figura della Madonna di Trapani in corallo, fa parte della collezione

4 L. ARBETETA MIRA, «Joyas mallorquinas y obras de Giuseppe Bruno en la colección Lázaro». *Goya* n. 287 (2002), pp. 69-82.

5 F. SUSINNO, *Le vite dei Pittori messinesi* ms. 1724 trascr. V. MARTINELLI, Firenze, 1960, pp. 200-201. Per Joseph Bruno cfr. pure M.C. DI NATALE, ob. cit., pp. 157-186.

6 G. MUSOLINO, «Gioielli di Giuseppe Bruno». *Messenion D'oro* n. 6 (2005), p. 17.

7 F. SUSINNO, ob. cit., pp. 200-201.

8 G. MUSOLINO, ob. cit., p. 17.

9 Cfr. L. AJELLO, *Il filo aureo. Testimonianze di arte decorativa in Spagna*. Tesi di laurea, relatore prof.ssa M.C. Di Natale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Palermo, A.A. 2010-2011, scheda n. 58.

10 A. DANEU, *L'arte trapanese del corallo*, introduzione di A. Daneu Lattanzi. Milano, 1964, n. 206, p. 149, Tav. III C. M.C. DI NATALE, «Oro, argento, corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Splendori di Sicilia Arti decorative dal rinascimento al barocco*. Catalogo della mostra. Milano, 2001, pp. 27-28; p. 304, scheda n. 3.



LAMINA 1. Maestro Trapanese. Edicola con Madonna di Trapani (prima metà XVII secolo). Instituto Valencia de Don Juan, Madrid (recto e verso).

dell'Hispanic Society of America di New York già riferita a produzione spagnola<sup>11</sup> che è stata ricondotta da Maria Concetta Di Natale a produzione siciliana, verosimilmente trapanese del XVI secolo<sup>12</sup>. Ulteriore esemplare<sup>13</sup>, individuato dalla stessa studiosa, è quello di collezione bagherese raffigurante la Madonna di Trapani entro un'edicola di smalti ove compaiono minuscole stelline ed alveoli aurei con smalti che si ripetono nel verso. Quest'ultimo gioiello si caratterizza per le perle pendenti al posto delle tradizionali gocce di corallo.

Ricorda la Di Natale<sup>14</sup> che un cielo smaltato di blu segnato da auree stelline, compare dietro l'immagine della Madonna con il Bambino dell'ostensorio architettonico del Victoria and Albert Museum di Londra riferito da Maria Accascina ad argenteiere catanese della fine del XV inizi del XVI secolo<sup>15</sup> e cita un inventario del

11 P.E. MULLER, *Jewels in Spain 1500-1600*. New York, 1972, passim.

12 M.C. DI NATALE, «Oro, argento, corallo...» ob. cit., p. 30.

13 Ibidem.

14 M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob.cit., p. 84.

15 M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. Palermo, 1974, p. 207.



LAMINA 2. *Maestro Trapanese o Maiorchino. Mano a fico (fine XVII secolo). Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.*

1609 riguardante gli oggetti presenti nella bottega dell'orafo palermitano Francesco Verdino in cui si menziona «Un pendente d'oro con la Madonna di Trapani di corallo lavorato alla spagnola con cinco perni»<sup>16</sup> a dimostrare come la diffusione di monili verosimilmente simili a quello presente nella collezione dell'Istituto Valencia de Don Juan venissero realizzati anche da botteghe palermitane ispirate alla parallela produzione spagnola. La Franco Mata cita brevemente il pendente in relazione con la copia della Madonna di Trapani in avorio presente sempre nell'Istituto<sup>17</sup>. Il pendente è raffigurato in foto in un articolo degli anni trenta a firma di Julio Cavestany<sup>18</sup>. Le ricerche effettuate presso l'archivio dell'istituto madrileno hanno condotto ad un inedito atto di donazione di alcuni gioielli da parte del collezionista francese J.J. Reubell. Nell'atto datato a Madrid il 4 Novembre 1919, destinato a Sir C. Hercules

16 M.C. DI NATALE, «Oro, argento, corallo...» ob. cit., p. 30.

17 A. FRANCO MATA, «Hacia un corpus de las copias de la Madonna de Trapani tipo A (España)». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* n. X (1992), p. 82.

18 J. CAVESTANY, «Industria artísticas: el coral, su talla en España». *Arte Español, Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte* tomo X (1930-31), pp. 156-163.

Read e firmato da G.I. De Osuna, si legge che Reubell ha fatto donazione all'Istituto della importante collezione di gioie spagnole e di manufatti d'avorio e d'argento lavorato che si dettagliano in una relazione<sup>19</sup> apposta in cui si mette in evidenza una «Edicola d'oro smaltato con l'immagine della Vergine di Corallo»<sup>20</sup>.

L'inedita collezione di pendenti a mani a fico e corni di corallo esaminati presso l'Istituto sembra appartenere alla tradizionale manifattura trapanese come la mano a fico (inv. n. 1061)<sup>21</sup>. L'esemplare (lám. 2) presenta una base d'oro decorata con smalti e la mano realizzata in un unico pezzo di corallo e si presta al confronto con analoghi manufatti presenti in collezioni siciliane, come la mano a fico in corallo montata in oro smaltato già della collezione Whitaker<sup>22</sup>. Un ulteriore raffronto è possibile con la descrizione di una mano a fico presente in un inventario dei beni del Principe Don Alessandro La Torre del 1699 in cui si legge «una manuzza di corallo ingastata d'oro smaltato»<sup>23</sup>. L'uso degli smalti in esemplari simili sono stati, tuttavia, ricondotti dall'Arbeteta Mira all'oreficeria di Maiorca<sup>24</sup>.

Nel compendio che segue il citato atto di donazione della collezione Reubell all'Istituto si rileva la descrizione di esemplari a mano a fico in cristallo di rocca in cui si specifica l'origine spagnola, successivamente si attestano «Sei piccoli pendenti analoghi in corallo rosso montati in oro e in argento smaltato o inciso stesso soggetto XVI secolo»<sup>25</sup>. Di seguito si elencano altri pendenti raffiguranti mani a fico in cui curiosamente di nuovo ritorna la certa provenienza spagnola<sup>26</sup>. Dalla lettura del compendio, dunque, si rileva come si ometta solo l'origine dei pendenti in corallo, rafforzando l'ipotesi che si tratti di mani a fico di produzione trapanese.

Un inedito capezzale<sup>27</sup> (inv. n. 6076), sempre presente all'Istituto, sembra derivare dalla fattura di maestranze palermitane o trapanesi del XVII secolo. Il capezzale presenta forma ottagonale con cornice di legno in cui lo spazio è intervallato da

19 «El Sr. Don J. J. Reubell ha beho donación al Instituto de la importante Colección de Alhajas españolas y de objetos de marfil y de plata labrada que se detallan en la relación que acompaño (...)». Atto di donazione di J.J. Reubell all'Istituto Valencia de Don Juan, 4 novembre 1919. Archivio dell'Istituto Valencia de Don Juan (non inventariato).

20 «Hornacina de oro esmaltado con una imagen de la Virgen, de coral Alto 32 mm.». Atto di donazione di J.J. Reubell all'Istituto Valencia de Don Juan, 4 novembre 1919. Archivio dell'Istituto Valencia de Don Juan (non inventariato).

21 Cfr L. AJELLO, ob.cit., scheda n. 54.

22 M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob.cit., p. 81.

23 Documento cit. A.S.P., notaio C. Magliocco, vol. 2313, 4 luglio 1699, in M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., p. 81.

24 L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia, 2003, passim.

25 «Six petite breloques analogues en corail rouge montees en or en argent amailè ou grave meme sujet XVI siecle». Atto di donazione di J.J. Reubell all'Istituto Valencia de Don Juan, 4 novembre 1919. Archivio dell'Istituto Valencia de Don Juan (non inventariato).

26 «Quatre petite breloques analogues en lapis ivoire nacre er jais Espagne XVI siecle e XVIII siecle». Atto di donazione di J.J. Reubell all'Istituto Valencia de Don Juan, 4 novembre 1919. Archivio dell'Istituto Valencia de Don Juan (non inventariato).

27 Cfr L. AJELLO, ob. cit., scheda n. 34.



cherubini in bronzo dorato. L'interno risulta essere manomesso per la mancanza di tutti gli elementi di corallo che caratterizzano la piastra di bronzo dorato che si qualifica per una decorazione «a tappeto» cara alla manifattura siciliana. Gli elementi di corallo con la tecnica a retroincastro avrebbero impreziosito la lamina bronzea. Nella lamina sono presenti dei cherubini, le cui testine sono andate perdute, ma dei quali «sopravvivono» le ali smaltate di bianco ed i motivi a conchiglia smaltati di bianco e blu. La bordura che insiste sull'ovale al centro presenta una decorazione cruciforme che rivela un raffinato uso degli smalti ed una ulteriore prova che si tratti di manifattura siciliana, difatti una medesima bordura è riscontrabile in manufatti analoghi come il capezzale con l'*Incoronazione della Vergine* del Museo Archeologico Nazionale di Madrid (inv. n. 1978/57/1)<sup>28</sup>. Una veduta marina in smalti blu insiste al centro e sembra posteriore rispetto alla datazione proposta per il manufatto.

Si legge dalle note dell'inventario interno dell'Istituto Valencia de Don Juan che il capezzale proviene dal Museo Archeologico Nazionale di Madrid, è datato al XVIII secolo e viene proposta l'origine palermitana con qualche dubbio. Per il tipo di decorazione a puntini e virgole, producente quell'effetto di *horror vacui* tipico della tradizione manifatturiera siciliana barocca ed il conseguente uso della tecnica a retro-incastro, la datazione dell'opera parrebbe essere anteriore a quella proposta dall'inventario del Museo e sia piuttosto da riportare al XVII secolo con l'attribuzione dell'opera a maestranze palermitane o trapanesi.

Al Museo Nazionale delle Arti Decorative di Madrid sono presenti vari esemplari che abbracciano l'arte decorativa siciliana dal XVI-XVII secolo fino al XIX secolo.

Inedito è il pendente (inv. n. 1491) attribuibile a maestranze trapanesi del XVI-XVII secolo raffigurante entro un prisma ottagonale di cristallo di rocca una *Natività* in corallo (lám. 3). Le sculturine che compongono la scena sacra presentano numerose affinità con lo stile e la tecnica delle maestranze trapanesi. Un raffronto è possibile con il capezzale con l'*Adorazione dei Pastori* in cui le piccole statue in corallo applicate su fondo liscio sono lavorate a tutto tondo<sup>29</sup>. Ulteriore riferimento può fornire il microgruppo scultoreo rappresentante il *Battesimo di Cristo* del capezzale di collezione privata di Torino<sup>30</sup>. La precisione dell'intaglio del corallo che permette una minuziosità tecnica è dovuta all'utilizzo del bulino, che si ricorda, fu introdotto nel XVI secolo dal maestro corallaro Antonio Ciminello<sup>31</sup>. La spe-

28 Cfr J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo Arqueológico Nacional. Catalogo de la Platería*. Madrid, 1982, pp. 153-154. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea...* ob. cit., p. 275. L. AJELLO, ob. cit., scheda n. 27.

29 M.C. DI NATALE, «Ars Coralliariorum et sculptorum coralli a Trapani», in C. ARNALDI DI BALME e S. CASTRONOVO (a cura di), *Rosso Corallo Arti preziose della Sicilia barocca*. Milano, 2008, pp. 17-33. L. MARINO, scheda n. 18, in *Rosso Corallo...* ob. cit., p. 120.

30 L. MARINO, scheda n. 20, in *Rosso Corallo...* ob. cit., p. 126.

31 M.C. DI NATALE, «I maestri corallari nei secoli XVI e XVII», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Il corallo trapanese nei secoli XVI e XVII*. Brescia, 2002, p. 6.



LAMINA 3. Maestro Trapanese, (fine XVI-inizio XVII secolo). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

rimentazione di Ciminello diede nuova energia alla maestranza trapanese poiché consentiva la realizzazione di sculture raffinate che si caratterizzano per la notevole perfezione estetica anche in opere di minuscole dimensioni come è evidente nella preziosa scena sacra del pendente della collezione del museo madrileno. Tra le opere custodite presso il Museo si nota un vassoio (inv. n. Ce01515) che si caratterizza per numerose parti mancanti di corallo che inserite a retroincastrò dovevano impreziosire il manufatto con la classica decorazione a «punto e virgola» alternate a rosette. La fattura del vassoio rappresenta bene il gusto e lo stile preponderante nel XVII secolo in ambito trapanese e si può porre a paragone con altri esemplari del genere. Pertinente dunque è la comparazione con i due vassoi di collezione Whitaker che si caratterizzano per un analogo partito decorativo realizzato con la tecnica a retroincastrò, la merlatura con rosette e per il rosone centrale con raggi smaltati di bianco<sup>32</sup>.

È possibile che l'opera sia stata presa in esame da Daneu nel 1964, anche se il numero di inventario non corrisponde e vi sono alcune piccole divergenze nella scheda elaborata dallo studioso<sup>33</sup>. Difatti si legge: «Di semplice fattura, è decorato

32 N.A. LO BUE, schede n. 5 e n. 8, in *Splendori...* ob. cit., pp. 470 e 473.

33 A. DANEU, ob. cit., p. 130, n. 75.



LAMINA 4. Maestranze Trapanesi. Capezzale con Gesù Risorto (prima metà del XVII secolo). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

con una stella multipla in corallo e smalto, rosoncini e fiordalisi», la descrizione collima con il manufatto. Lo studioso continua l'analisi «Ha un merletto esterno a palmette smaltate di bianco, con roselline di corallo» e «Mancano quasi tutti i pezzi di corallo»<sup>34</sup>.

Ad ogni modo il piccolo vassoio è da considerare opera trapanese della prima metà del XVII secolo, periodo in cui nuovi banchi corallini furono individuati e scoperti e dettero nuova linfa alla produzione trapanese<sup>35</sup>. Conferma della datazione è fornita dalla tecnica del corallo a retroincastro su lamina traforata in vigore nei secoli XVI e XVII.

È noto il capezzale<sup>36</sup> (inv. n. 1547) «di ispirazione gaginesca»<sup>37</sup> con tre edicole in cui figurano *Maria*, *San Francesco con la Croce* e *Sant'Antonio con il Bambino*.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>36</sup> J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea...* ob. cit., pp. 278-279.

<sup>37</sup> M.C. DI NATALE, «Coralli siciliani a Novara». *Kalos. Arte in Sicilia* a. 12, n. 2 (2000), pp. 5-6. M.C. DI NATALE, «Ars corallarum et sculptorum coralli a Trapani», in *Rosso Corallo...* ob. cit., p. 20, fig. 10.

Il capezzale in rame, bronzo dorato e corallo rientra nel seno della tradizione di capezzali che sembrano piccole chiese di corallo e trova puntuale raffronto con l'esemplare già della collezione Whitaker di fattura trapanese della prima metà del XVII secolo<sup>38</sup>. Presso il Museo si riconosce un inedito capezzale in corallo con *Gesù Risorto* (inv. n. 993)<sup>39</sup> che si qualifica per una fastosa cornice traforata, ornata da smalti e coralli che producono la caratteristica bicromia bianco/rosso ed alterna teste di cherubini a rosoncini (lám. 4). La cornice trova puntuale riscontro nel capezzale con *San Michele Arcangelo* già della collezione Whitaker<sup>40</sup>. Il capezzale, che si attribuisce a maestranze trapanesi della prima metà del XVII secolo, si esalta nella sculturina di *Gesù* in corallo la cui plasticità mostra la sapiente perizia dei corallari trapanesi. Pregevole opera si rivela anche l'inedito rosario (inv. n. 12539) in oro, corallo e smalto la cui origine potrebbe essere attribuita a maestranze trapanesi o maiorchine del XVII-XVIII secolo. La tipologia della decorazione della croce rimanda ad un rosario di collezione privata di Enna ritenuto siciliano e datato dalla Di Natale al XVII secolo<sup>41</sup>. Gli studi su croci analoghe della studiosa Arbeteta Mira su simili esemplari di croci in filigrana smaltati presenti nelle collezioni del Museo Lázaro Galdiano di Madrid spingono a considerare questa tipologia di croce smaltata che si caratterizza per il motivo a *ojos de perniz*, occhi di pernice, come originaria di Maiorca, ponendo una datazione che si colloca al XVII secolo<sup>42</sup>. Tali opere sono pertanto da ricondurre a produzione di Maiorca, anche se non è da scartare l'ipotesi che alcuni esemplari di tale tipologia di croci smaltate possano essere state realizzate da maestranze trapanesi su ispirazione maiorchina.

Un inedito bracciale di corallo (inv. n. 5844), espressione della gioielleria trapanese di fine XVIII-inizi XIX secolo aderente ad un gusto neoclassico, impreziosisce la collezione del Museo<sup>43</sup>. Il bracciale si esalta per la presenza, all'interno di una cornice d'oro intagliata e modulata, di una figura muliebre scolpita in corallo, ritratta frontalmente con un'acconciatura con fiori a forte risalto plastico. Il prezioso gioiello si compone lateralmente di due simmetriche figure zoomorfe, richiamanti le erme «mostruose» tardo rinascimentali, care alla tradizione siciliane. Il bracciale rimanda dunque ad esemplari di gioielli siciliani che ritraggono giovani figure muliebri ornate di fiori e frutta, elementi che vivacizzano e alleggeriscono la solennità neoclassica delle figure ritratte<sup>44</sup>. Tale tipologia di gioielli in corallo partendo da

38 R. VADALÀ, scheda n. 10a, in *Splendori...* ob. cit., p. 475.

39 L. AJELLO, ob. cit., scheda n. 30.

40 F.P. CAMPIONE, scheda n. 13, in *Splendori di Sicilia...* ob. cit., p. 477.

41 M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., p. 104.

42 L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería...* ob. cit., p. 48, n. 15.

43 L. AJELLO, ob. cit., scheda n. 66.

44 Cfr. R. VADALÀ, «Gioielli siciliani tra mito e natura», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e dalla Sicilia occidentale tra il XVII e il XIX secolo*. Catalogo della mostra. Palermo, 2003, p. 309; M.C. DI NATALE, *Gioielli...* ob. cit., pp. 255-260.

Trapani troverà nuova linfa vitale a Torre del Greco con produzioni di monili talora molto vicine<sup>45</sup>.

Presso il Museo Archeologico Nazionale di Madrid si riscontrano altri noti manufatti siciliani, esempi pregevoli dello splendore delle maestranze trapanesi del corallo: l'insieme di calice, ampolla e campanello in corallo rosso e bianco, filigrana d'argento, bronzo dorato (inv. nn. 52.204–52.205–52.206) di fine secolo XVII<sup>46</sup> ed il ricordato capezzale (inv. n. 1978/57/1) in corallo bronzo e smalti attribuito a maestranze trapanesi, datato nel secondo quarto del XVII secolo raffigurante al centro *l'Incoronazione della Vergine*<sup>47</sup>.

La presenza, dunque, delle opere d'arte decorativa siciliana presso le collezioni dei più importanti musei della capitale spagnola attesta la fortuna e la considerazione dei manufatti d'arte decorativa siciliana in Spagna. Le opere d'arte sacra ed i gioielli hanno consentito, pertanto, di realizzare un breve *excursus* sull'arte siciliana dal XVI-XVII al XIX secolo dimostrando la capacità delle maestranze siciliane di innovarsi nel seno della tradizione.

I documenti inediti riguardanti i manufatti ritrovati presso l'Istituto Valencia de Don Juan attestano, peraltro, come l'arte siciliana fosse inserita nell'ambito del collezionismo non solo spagnolo ma europeo.

---

45 F. BALLETTA e C. ASCIONE, *I gioielli del mare: coralli e cammei a Torre del Greco*. Napoli, 1990, passim.

46 A. DANEU, ob. cit., pp. 72-74; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo Arqueológico...* ob.cit., n. 48. J.M. CRUZ VALDOVINOS, scheda n. 135, in M.C. DI NATALE e C. MALTESE (a cura di), *L'arte del corallo in Sicilia*. Catalogo della mostra. Palermo, 1986, p. 316. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea...* ob. cit., scheda n. 96. L. AJELLO, ob. cit., scheda n. 62.

47 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo arqueológico...* ob. cit., pp. 153-154. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea...* ob. cit., p. 275. Cfr pure L. AJELLO, ob. cit., scheda n. 27.

# La partición de la plata y las joyas de Isabel de Valois: la herencia de la infanta Catalina Micaela

MARÍA ALBALADEJO MARTÍNEZ

*Universidad de Murcia*<sup>1</sup>

Catalina Micaela de Habsburgo y Valois, infanta de España y duquesa de Saboya, fue la segunda hija del monarca Felipe II e Isabel de Francia. Nieta de los reyes de Francia, Catalina de Médicis y Enrique II de Valois, y de los emperadores de Sacro Imperio Germánico y reyes de España, Carlos V de Austria e Isabel de Avís, Catalina era heredera de los linajes más importantes de Europa, rodeándose de toda clase de objetos de lujo, símbolo de su estatus y su distinción.

Catalina Micaela nació el 10 de octubre de 1567 en el Alcázar de Madrid. Desde su nacimiento y, especialmente desde la muerte de su madre<sup>2</sup>, la infanta fue muy querida y cuidada por su tía y madrina Juana de Austria, Ana de Habsburgo, la cuarta esposa de Felipe II, y su padre. Un numeroso personal que constituía su Casa y la de su hermana, la infanta Isabel Clara Eugenia, las atendía y dedicaba un

---

1 Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación Imagen y Apariencia (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10.

2 A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568): Estudio biográfico*. Madrid, 1949. Isabel de Valois falleció el 3 de octubre de 1568.

gran interés a sus atavíos y a los objetos que formaban parte de su vida cotidiana y pública, luciendo como las descendientes del rey más poderoso de su tiempo<sup>3</sup>.

Las joyas, expresión del poder y del prestigio de la monarquía fueron los adornos más preciados. Entre sus pertenencias se han hallado alhajas de devoción, de entidad de su estirpe y de realce de su imagen, junto a riquísimas piezas de mobiliario, objetos litúrgicos y recuerdos de familia. Sus retratos y las cuentas inventariadas de los gastos de su Casa halladas en el Archivo de Simancas, así lo ponen de manifiesto. Especialmente, un documento expedido a propósito de la dote que Felipe II estableció para su segunda hija, la primera en casarse<sup>4</sup>.

Cuando la infanta Catalina Micaela fue prometida al duque Carlos Manuel de Saboya en el año de 1585, el monarca mandó realizar una partición de las joyas que debía de recibir por herencia de su madre. Cristóbal de Oviedo<sup>5</sup> guardajoyas y ropa hasta entonces de ambas infantas, entregó a Luis Gutiérrez, guardajoyas y ropa de la infanta Catalina Micaela, aquellos bienes y alhajas que quedaban en su poder para el servicio de la infanta, dejando constancia de ello en una relación firmada por el contralor Juan de Espina y Juan Pérez de Alcega, el grefer del príncipe Felipe y sus altezas<sup>6</sup>.

---

3 M. ALBALADEJO MARTÍNEZ, «La apariencia de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela: expresión de poder, virtud y elegancia». Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 – noviembre 21, 2008, 2009.

4 M.J. RÍO BARREDO, «De Madrid a Turín: el ceremonial de las reinas españolas en la Corte ducal de Catalina Micaela de Saboya». *Cuadernos de Historia Moderna*. Madrid, 2003, pp. 97-122. Cuando apenas contaba con diecisiete años, el 10 de marzo de 1585, Catalina Micaela tomó por esposo al duque Carlos Manuel de Saboya en la ciudad de Zaragoza. El enlace, dotó a España de la estabilidad y la protección necesaria para sus posesiones del norte de Italia, amenazadas continuamente por Francia, permitiendo crear el «camino español», la vía que comunicaba Flandes con el resto de sus territorios. A efectos prácticos ésta unión benefició notablemente a ambas partes, ya que Saboya quedaba también bajo la defensa de España, por ello, aunque Carlos Manuel carecía de la categoría suficiente para casarse con la infanta Catalina Micaela, Felipe II lo escogió como esposo para su segunda hija. Isabel Clara Eugenia contaba con mayor rango y privilegios que su hermana, debiendo ser su matrimonio el más ventajoso para la Corona y de la más alta estima. Las esperanzas que Felipe II proyectó a través del casamiento de su hija Isabel Clara Eugenia fueron tan ambiciosas, que el monarca prefirió convertir a Catalina Micaela en duquesa de Saboya antes que a su primogénita, concediéndole a cambio, el mantener su estatus a través del título de infanta de España.

5 Guardajoyas y ropa de la Casa de las infantas. Permaneció ostentando este cargo en la Casa de la infanta Isabel Clara Eugenia hasta 1599, año en el que ésta contrajo matrimonio con su primo el archiduque Alberto de Austria y se marchó de España como archiduquesa de los Países Bajos.

6 Biblioteca del Palacio Real (BPR), Sección Etiquetas, II/3127, f. 59r-155v. «*Ordenanzas y etiquetas que el rey Felipe II mandó se guardasen por los criados y criadas de la casa de la serenísima infanta doña Catalina; refrendado por su secretario de estado Martín Gaztelu. San Lorenzo de El Escorial, 31-XII-1575*», en «*La orden que es nuestra voluntad que guarden los criados y criadas de la serenísima infanta doña Catalina mi muy chara y muy amada Hija en lo que toca a su servicio, uso y exercicio*» quedó instaurado el servicio que acompañó a la infanta en su nueva vida. Este manuscrito, redactado en Barcelona, a 13 de junio de 1585 por su secretario Don Juan Idiáquez, seguía las normas de la etiqueta de la Casa de las infantas, refrendadas en San Lorenzo de El Escorial en el año 1575, quedando establecida su Casa a la manera española, «*El estilo que ha de usar la infanta en forma del tratamiento con algunas personas de allá así en hablar como escribir las veces que lo hiciere se dará memoria aparte de la qual se podía usar (...) acordando a su tiempo*».

Conforme a ello, en Barcelona, a 6 de junio de 1585, Felipe II ordenó a Cristóbal de Oviedo en presencia de éstos y de Juan de Zúñiga, comendador mayor de Castilla, «que Todas Las Joyas, piedras, Perlas, oro y plata y todas Las demás cosas que Tenia en su poder de las que quedaron de la rreyna doña ysabel nuestra señora que está en el cielo para las Sermas. ynfantes doña ysabel y doña cathalina sus Hijas que en el (siguiente) partimiento que de todas ellas se hico, cupieron A la Serma. ynfante doña cathalina Las diesse y entregasse A Luis gutiérrez guardaJoyas y rropa de su Alteza para que las Tuviesse en su poder para su servicio»<sup>7</sup>.

Numerosas piezas de gran valor formaron parte de la dote para la infanta. Entre ellas se han hallado tres joyeles, tres collares, seis sortijas, cinco ceñidores, un camafeo, tres medallas, una cabeza de marta, botones y puntas, una rosa de oro, cruces, libro miniados, algunos muebles e incluso un clavicordio<sup>8</sup>.

El joyel más rico valía treinta mil ducados. Éste era «de oro con Un diamante Tabla grande grueso con Una perla grande a manera de pera por pinjante», con filigranas que reproducían frutas esmaltadas de diversos colores. Otro joyel de «numero Veynte y Uno con dos cafres el Uno mayor quel otro con una perla Por pinxante algo rredonda», estaba tasado en novecientos cincuenta ducados. Y el último, que era de número treinta y uno con una gran esmeralda antigua engastada en oro de la cual pendía una perla, poseía un valor de cuatro mil ducados.

La infanta Catalina Micaela heredó varios collares de su madre. Uno de ellos estaba formado por trece piezas de oro y se estimaba en tres mil novecientos setenta ducados. De sus fracciones, cuatro dejaban ver un diamante grande. Dos eran rasas y las otras mostraban facetas esmaltadas de color negro, rojo y blanco. La quinta tenía esmaltes de los mismos colores y presentaba un rubí. Y las ocho que faltan, se engalanaban con perlas. Otro collar, también de oro, era de número treinta y tres y se componía de siete piezas ornamentadas con frutales y esmaltes de diversos colores. Cuatro de sus fragmentos destacaban por poseer cada uno un diamante y los restantes por exhibir un rubí tabla grande, un rubí cabujón y una espinela<sup>9</sup>.

7 ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), C y S, Reales, Leg. 80.

8 Diversos objetos de gran valor se mencionan en dicho manuscrito. Entre ellos «un clavicordio metido en una caja negra aforrado en quero tassado en diez mil y doscientos maravedies». La cultura musical adquirió una gran importancia en la educación de las infantas de España desde época de Isabel la Católica. Una fuente de gran significación para conocer la instrucción de las reinas de España es M. RÍOS MAZCARELLE, *Reinas de España. Casa de Austria*. Madrid, 2002.

Asimismo, Catalina Micaela heredó la pasión que sus padres sentían por la música. En A. GONZÁLEZ DE AMENZÚA Y MAYO, ob. cit., p. 242, pone de manifiesto que Isabel de Valois recibió lecciones de música. De igual manera, G. PARKER, *Felipe II. La biografía definitiva*. Barcelona, 2010, transmite que Luis Narváez, músico y compositor de la época, autor de un *Delphin de música de cifras para tañer vihuela* (1538), fue profesor de música de Felipe II y Ana de Austria, y a ambos les enseñó a tocar la vihuela.

9 AGS, C y S. Reales, Leg. 80. Esta es una de las joyas más ricas que aparecen en el documento. Su tasación se estableció en 7490 ducados.



Asimismo, figura un collar de oro obra de Juan Rodríguez, platero de Medina del Campo que trabajó al servicio de la Casa de las infantas<sup>10</sup>. De quince piezas, ocho ostentaban diamantes pequeños y siete rubíes, y las demás dos asientos de perlas y un diamante de gran tamaño.

Seis sortijas se hallaban entre las alhajas de la infanta. Cuatro sortijas eran rojas y blancas y se decoraban con una esmeralda. La quinta se distinguía por ser de color negro y por poseer un diamante número tres engastado, de un valor de mil y ochenta ducados. Y la sexta sobresalía por «*un diamante tablado número dos con quatro gran piedras esmaltadas de negro tasada en mil novecientos ducados*»<sup>11</sup>.

Otro adorno fundamental fue la cintura o cinto que a menudo decoraba el talle de la saya o el jubón<sup>12</sup>. Cinco fueron los ceñidores que Catalina Micaela percibió en herencia:

*Más Un aPretador numero Treinta y quatro con nueve rruVies engastados cada Uno dellos en Una pieca de oro y otras Ocho entrepiecas con quatro perlas en cada Una tassado en mill y doscientos y ochenta y ssiete ducados.*

*Más Una cintura de oro numero noVenta y Uno que tiene quinze Piecas y en cada una pieca Una rrosa de seys diamantes chicos y trece entrepiecas y en cada una dos perlas y tiene una cruz en una pieca y son veinte y siete Piecas sin la broncha Tassose en mill y cien ducados.*

*Más Un apretador o collar numero Treinta y siete y Tiene nueve piecas en cada Pieca un diamante Tabla pequeño y nueve enTrepiecas de dos perLas rredondas que sse taso en quatrocientos y diez y siete ducados.*

*Más Otro aPretador collar numero treinta y ocho que Tiene cinco piecas de oro en cada Una Un diamante Tabla pequeño y es el Uno de lamina de flandes y seys entrepiecas Las cinco de dos perlas Redondas y La Una con Una perla sola que se tasso en trescientos y cuarenta ducados.*

*Más Una cintura de veynte y quatro Piecas de perlas que Tiene quarenta y ocho perlas en todas Las Veinte y quatro piecas, dos en cada Una Tassadas en doscientos ducados.*

Asimismo, la segunda hija de Felipe II se convirtió en la propietaria de tres joyas de estimable valor tanto desde el punto de vista económico como memorial, que pertenecieron a Isabel de Valois. Catalina Micaela fue obsequiada con un camafeo

10 AGS, C y S, Reales, Leg. 38. Según dicho documento Juan Rodríguez ostentó el cargo de platero de la Casa de las infantas desde 1568.

11 Ibídem.

12 J. LAVER, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, 2007. El traje de etiqueta se caracterizaba por componerse de un atavío de cuerpo entero con cola llamado saya, o un vestido de dos piezas llamadas jubón y basquiña. El jubón era un corpiño que cubría la parte superior del cuerpo, y la basquiña se colocaba a la manera de falda en la parte inferior.

con la imagen de Felipe II en el exterior y el retrato de su abuelo Enrique II, en el interior<sup>13</sup>. Una cabeza de marta de oro «con quarenta y Un diamante de diverssos Tamaños y dos rruVinillos en los dichos con quatro Piecicos de oro cada Uno con tres diamantillos. Los dos tablas y el otro triangulo» tasada en doscientos y ssetenta mil maravedíes<sup>14</sup>. Y la rosa de oro «numero noventa y dos con sus rramos ola que dio su santidad a la reina nuestra señora que está en la gloria tassada en doscientos y noventa y quatro ducados. Los ciento y quarenta y quatro ducados de oro y los cientos y cinquenta de la hechura»<sup>15</sup>.

Otra tipología que figura entre sus joyas es la medalla. Tres medallas de oro figuran en dicha relación. Una de «oro numero noventa y seys con Una figura de oro del dios marte en medio con tres diamantes chicos a los pies Tassado en Veynte ducados». Otra con «cinco diamantes y tres rrubies y Una esmeralda», de doscientos ducados. Y la tercera «numero Noventa y cinco con eL rretrato de su magestad con una águila de la otra parte Tasada en cinquenta ducados».

Los botones y puntas, que decoraban los lujosos atavíos de Isabel de Valois, realizados con metales nobles, piedras preciosas, semipreciosas y gemas variadas, eran aditamentos que deben considerarse también joyas por la categoría de sus materiales.

Según la partición firmada por Cristóbal de Oviedo para Catalina Micaela se destinaron:

*Ssesenta y Una puntas de oro numero cinquenta y Uno cuaxadas de rrubinicos de la yndia cada uno con dos perlas rredondas. Tassados los rrubinícos, oro y echura en doscientos y ssiete ducados y las perLas en*

13 AGS, C y S, Reales, Leg. 80. Esta pieza, descrita como «un camafeo numero quarenta y seys de la figura del rrey nuestro señor que se abre por las espaldas y dentro tiene el retrato del rey don enrique tassado en cinquenta ducados», podría tratarse del camafeo que exhibe Isabel Clara Eugenia en el retrato junto a la enana Magdalena Ruíz (Madrid, Museo Nacional del Prado), obra de Alonso Sánchez Coello en el año de 1584.

14 Catalina Micaela fue representada con esta joya. El cuadro, conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, representa a la infanta vestida con una saya con mangas de punta y copete, sujetando en su mano derecha esta cabeza de marta similar a la que presenta su madre en el retrato que hizo de ella Juan Pantoja de la Cruz hacia 1605. Dos fuentes primordiales son M. KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores: B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*. Madrid, 2007. Y.M. KUSCHE, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores. Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid, 2003.

15 A.A. BIANCHI GIOVINI, *Storia dei Papi, da san Pietro a Pio IX*. Torino, 1853. La Rosa de oro, impregnada de perfume, era una de las más altas condecoraciones vaticanas y una de las insignias que se entregaba a las mujeres de la familia real española, para reconocer su fe cristiana y su vinculación a la institución eclesiástica, que simbolizaba la pasión y resurrección de Jesucristo. El oro aludía a su majestad, su color a la sangre derramada en su pasión y su fragancia recordaba la resurrección. Isabel de Valois fue agasajada con esta Rosa, al igual que lo fue Ana de Austria, quien acudió a recibir la Rosa de oro, junto Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, quienes la recibieron también posteriormente, como cita el documento del ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (AGP), Sección Histórica, Caja 53, Exp. 4.

*ssetecientos y treinta y dos que todo monta Novecientos y treinta y nueve ducados.*

*Más Veynte Votoncillos Los cinco con cinco diamantes y los siete de rruVies y los ocho de esmeraldas Tassados todos en sesenta y ssiete ducados y en los Votones de esmeraLdas le faltan Uno a Uno dellos.*

*Más sesenta y cinco Botones de los ssesenta y seys botones numero Cinquenta y seys los Veynte y tres dellos cada uno con cinco diamantes y los Veinte y cinco cada uno dellos con cinco rruVies ocho a manera de Rossas y faltan en los dos de los diamantes Tres piecas en el Uno dellos y en el oTro una y en quatro Votones de los rruVies en el Uno dos piecas y en los otros tres en cada Uno Una y los otros diez y siete Votones de la misma Hechura de rrossas Los nueve diamantes. Y Los otros ocho cada Uno con cinco Rubies que son todos los dichos sesenta y cinco Votones y están tasados todos en mill setecientos y quarenta y dos ducados.*

En la joyería del siglo XVI, la perla fue un adorno esencial de la Corona, especialmente de la española. Las perlas provenían de lugares lejanos como Oriente y las Indias, territorios conquistados a finales del siglo XV por los reyes de España<sup>16</sup>.

Las perlas inundaban todas las alhajas de las reinas e infantas. Engastadas, a manera de sartas, pinjantes etc., aparecían en todo tipo de aditamentos como collares, cintos, brazaletes, zarcillos, joyeles, anillos e incluso bordando sus vestidos y ornamentando muebles<sup>17</sup>.

Felipe II dio la orden de que su hija recibiera dos hilos de perlas. Uno de ciento noventa perlas redondas, de las cuales sesenta y nueve pertenecieron a la reina Isabel de Valois y, las ciento y veinte y una perlas restantes, fueron un regalo del rey a sus hijas para alargar esta sarta. El segundo era de doscientas y treinta y dos perlas redondas con un grano de alforja entre cada una de ellas. Ciento y setenta y cinco perlas, tasadas en dos mil novecientos y setenta ducados<sup>18</sup> fueron también de Isabel de Valois, y cincuenta y siete las entregó Felipe II de su guardajoyas.

16 M. TEJEDA, *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España, Siglos XVII y XVIII*. Málaga, 2007. Todas las infantas y reinas poseían este tipo de joyas. Tanto en los retratos infantiles de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, como en los retratos en los que las infantas son adultas, aparecen con collares, pendientes, pinjantes y todo tipo de alhajas que decoraban sus peinados, sombreros y tocados junto con otras piedras engarzadas en anillos. La emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, fue una de las primeras en lucirlas tras las conquistas de las Islas Orientales y las Indias españolas. Poseer perlas daba idea de los dominios territoriales de la Corona española a aquellos que contemplaban sus retratos, por lo que se convirtieron en un accesorio imprescindible del traje cortesano.

17 AGS, C y S, Reales, Leg. 80. Cinco fragmentos de oro guarnecidos de perlas sirvieron también de guarnición de un sillón.

18 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid, 1956-1959. En el testamento de Felipe II figuran un gran número de joyas realizadas con ellas: sartas, cadenillas, mazos, pinjantes, cintos, asientos, talegos y perlas sueltas, que Antonio Voto, el guardajoyas real, custodiaba junto con otras como esmeraldas, rubies y diamantes. Una de las joyas

Igualmente, en el documento figuran cuatro perlas para pendientes, dos de mil y quinientos ducados y las otras, más pequeñas, «*que pesaron a catorce quilates cada Una tasadas entravvas en setecientos ducados*». Dos perlas con forma de pera y, gran tamaño, de trescientos y ciento cincuenta ducados. Y una perla pinjante asida de una pieza de oro valorada en sesenta ducados.

Entre las joyas aparecen diversos objetos de plata para la infanta. Entre ellos destacan los de devoción: dos cruces, dos cálices, un acetre, un hisopo, una campanilla, un cántaro, dos vinajeras y un platillo.

Una de las cruces era de plata dorada «*con Un crucifijo en ella y su pie La Vrado A la morisca*»<sup>19</sup>. Y el otro crucifijo estaba labrado en oro pero llevaba una cruz de plata, que se posaba sobre el calvario.

El gusto por la decoración morisca se repite en la tipología de uno de los cálices. Según esta relación, la infanta Catalina Micaela recibió un cáliz con patena «*Todo dorado con esmalte y La patena Labrada A la morisca*»<sup>20</sup> de peso cinco marcos una onza y dos ochavas, cuya valía era de diez y siete mil y trescientos y cuarenta y nueve maravedíes.

El segundo cáliz poseía un tapador de gran tamaño, que llevaba sobrepuesto un crucifijo, «*todo dorado que sse hizo para rrecivir el santíssimo sacramento*». Su peso era de cuatro marcos y dos cuartillos, de un valor de siete mil novecientos y sesenta y nueve maravedíes.

Se ha hallado un acetre con asas doradas labradas también a la morisca. Un hisopo de plata blanco para la bacía de un marco, tres ochavas y dos cuartillos a seis ducados de hechura y plata. Dos vinajeras de plata dorada con decoración árabe, que pesaron tres marcos dos onzas y tres cuartillos. Dos candeleros de plata dorada para el altar de estilo morisco, por once marcos y cuatro ochavas. Y una campanilla de plata dorada que pesaba tres marcos y medio.

La infanta también recibió otros enseres que hacían alarde de la dinastía a la que pertenecía. En referencia a ellos se menciona un cántaro grande con tapador, donde se mostraban las armas reales<sup>21</sup>. Un platillo triangular, «*hecho a manera de salva con su pie todo dorado con las armas rreales en medio*», realizado en Francia. Un blandón de plata con el pie triangular y garras, «*Todo Labrado de cartones y frutaJes y Una arandela con quatro mascarar con sus argollas y Mechero que pessa noVenta y cinco marcos y siete ochavas*», valorado en trescientos noventa y un mil doscientos y noventa y siete maravedíes.

---

a la que Felipe II le tenía más estima, era a «la peregrina». Una perla con forma de pera que colgaba de un diamante que Felipe compró a la Casa de Indias por 9000 ducados.

19 AGS, C y S, Reales, Leg. 80. Este crucifijo que «*peso once marcos seys onzas y seys ochavas*» fue cedido por Felipe II.

20 F. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la edad moderna (siglos XVI-XIX): repertorio biográfico*. Valencia, 2005. La decoración a la morisca se caracterizaba por la reproducción de motivos geométricos.

21 AGS, C y S, Reales, Leg. 80.

Libros de plata también se hallan como presentes. Catalina Micaela obtuvo «*Un libro chico numero ochenta y seys guarnecido con oro y esmaltado de negro*», en cuyo interior se recogían los retratos de los reyes y reinas de Francia. Y un libro de horas con sus «*tablas Todas de oro y ssembrados por las tablas Unos camafeos*», con hojas de pergamino iluminado.

Otros objetos de plata para el uso personal de la infanta hallados fueron «*Un estrivo de muger de plata blanco nielado con Una cincha cortado*», tasado en ocho mil setecientos y ochenta y nueve maravedíes. Diez pares de niños de oro con esmalte blanco que valían cuarenta ducados. Una «*Arquilla de évano numero ochenta y quatro guarnecida toda de oro y plata*», que poseía un tapador con espejo y ocho cajoncillos, de trescientos cincuenta ducados. Y un «*cofrecito de cristal Número ochenta y tres guarnecido de oro y ssembrado de perlas*» que portaba las reliquias de la reina<sup>22</sup>.

Entre el mobiliario destaca «*un bufete grande de plata blanca*» que llevaba en el centro «*un medio relieve alrededor de unas mujeres antiguas con quatro escudos de armas y sus molduras, que pesso sesenta y cinco marcos y quatro ochavas*», estimado en doscientas noventa y tres mil novecientos y sesenta y quatro maravedíes<sup>23</sup>. Y un espejo «*rrredondo numero Noventa y Tres*» cubierto por dos láminas que permiten abrirse, con la imagen «*del rrey de francia y de la rreyna madre*»<sup>24</sup>, tasada en ciento cuarenta ducados.

Esta relación, que fue entregada de manos de Cristóbal de Oviedo al nuevo guardajoyas y ropa de la infanta Luis Gutiérrez, fue refrendada posteriormente, por Mateo Vázquez, secretario del rey<sup>25</sup> y Juan López de Vivanco, contador de Felipe II y contralor y grefier del príncipe Felipe III y de la infanta Isabel Clara Eugenia. Estando presentes los responsables de las contadurías del monarca, Juan Vello de

---

22 A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, ob. cit. Este estudio destaca el carácter devocional y el fervor que sentía la reina Isabel de Valois por las reliquias. Después de cuatro años de casada y tras un aborto sufrido en 1564, Isabel anunció su estado de buena esperanza y atribuyó el prodigio a San Eugenio, primer arzobispo de Toledo. Cuando sus reliquias fueron trasladadas en procesión desde San Denis hasta la iglesia de esta ciudad, en su paso por Getafe el 14 de noviembre de 1565, se hallaba Isabel de Valois adorándolo. Asimismo, Isabel ejerció labores de patronazgo en la comunidad religiosa de los franciscanos menores realizando donaciones. A falta de un trabajo que profundice en este tema cabe señalar el texto de W. CHRISTIAN, *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid, 1991.

23 Para conocer más datos sobre la historia del mueble véase por ejemplo: M.P. AGUILÓ, «Palacio y hogar. El mueble» en *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*. Vol. XXI. Madrid, 1999, pp. 127-152. Y M.P. AGUILÓ, *Orden y decoro. Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial*. Madrid, 2001.

24 J. ORIOI RONQUILLO, *Diccionario de materia mercantil, industrial y agrícola, que contiene la indicación, la descripción y los usos de todas las mercancías*. Barcelona, 1853, p. 495. La plata también se utilizaba en el procedimiento de fabricación de los espejos. Desde la Antigüedad, la táctica consistía en «una plancha de cristal guarnecida por detrás de una ligera capa de metal», que solía ser plata, en primer lugar, o bronce.

25 A. FEROS, *El duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid, 2006, p. 328.

Acuña, y Juan Bernaldo de Quiros, quedó de esta manera establecida buena parte de la herencia de la Catalina Micaela, en Madrid, a 4 de agosto de 1586 en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial<sup>26</sup>. Así lo constata este manuscrito.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

AGS. C. y S. Reales Leg. 80.

El dicho Christóbal de oviedo.

La (cédula) de su magestad por la (real orden) q se Reciban y pasen En quenta al dicho oviedo todas Las cosas En la dicha relación es por aVerse entregado a la Serma. ynfante doña catalina por la partición que se hizo de los bienes de la Serma. reyna doña ysabel nuestra señora que está en el cielo y que se le entregue de qualquier cargo q de las dichas cosas sea. Junio 1585.

El Rey

Mis contadores mayores y de quantas y qualquier oTra Persona O personas a cuyo cargo fuere tomar Las de su cargo a cristóval de Oviedo guardajoyas y rropa que fue de la Serma. rreyna doña Ysabel mi muy chara y muy amada muger questa en gloria, saved que haviéndose dividido y hecho partición entre las Sermas. ynfantas doña ysabel y doña cathalina mis muy charas y muy amadas Hijas de los vienes y Joyas que quedaron de la dicha Serma. rreyna doña y ysabel su madre por mi orden y mandado, el dicho cristóval de oviedo entrego a Luis gutiérrez guardaJoyas y rropa de la dicha Serma. ynfanta doña cathalina La parte de las dichas Joyas y Vienes que Le cupieron y Huvo de Haver, para que las Tuviesse en su poder, guarda y custodia para el servicio de la dicha Serma. ynfanta y Hacer dellos su Voluntad como consta y parece por la Relación aquí ynserta firmada de Juan despina contralor y Juan perez de Alcega grefier de los seremos príncipe e ynfantas con cuya yntervención se hico, el dicho entregó y del dicho Luis gutiérrez su thenor de La qual es como se sigue:

En La ciudad de Barcelona, Jueves A seys días del mes de junio de mill y quinientos y ochenta y cinco Años en presencia de Juan despina contralor de sus Altezas y de Juan Pérez de alcega su grefier. Mando el excelentísimo señor don Juan de Zúñiga, comendador mayor de Castilla de este estado de su magestad, ayo y mayordomo mayor del príncipe nuestro señor y mayordomo mayor de sus Altezas a cristóval de oviedo su guardaJoyas y Ropa que Todas Las Joyas, piedras, Perlas, oro y plata y todas Las demás cosas que Tenia en su poder de las que que-

---

<sup>26</sup> Catalina Micaela falleció en Turín a 6 de noviembre de 1597 al dar a luz a su décima hija, la cual falleció a las pocas horas de nacer. Sus restos mortales se conservan en la Catedral de esta ciudad.

daron de la rreyna doña ysabel nuestra señora que está en el cielo para las Sermas. ynfantes doña ysabel y doña cathalina sus Hijas que en el (siguiente) partimiento que de todas ellas se hico, cupieron A la Serma. ynfante doña cathalina Las diesse y entregasse A Luis gutiérrez guardaJoyas y rropa de su Alteza para que las Tuviesse en su poder para su servicio y para lo que por su mandado sse le ordenasse y en cumplimiento de lo que su excelencia mando sse le dieron y entregaron al dicho Luis gutiérrez en presencia y con yntervención de los dichos Juan despina y Juan perez de alcega, contralor y grefier de sus Altezas. Las cossas que avajo yrán nombradas y declaradas en esta manera:

Primeramente Un joyel de oro con Un diamante Tabla grande grueso con Una perla grande a manera de pera por pinjante engastado en una pieca de oro grande Labrado de frutajes esmaltado de diversos colores Tassado en treyntamill ducados.

Más otro Joyel numero Veynte y Uno con dos cafires el Uno mayor quel otro con una perla Por pinxante algo rredonda y por Una parte Hecho asiento Tassado en novecientos y cinquenta ducados.

Más un collar de oro numero Veynte y quatro que tiene quatro piecas engastadas en cada una un diamante grande. Los dos tablas y los dos facetas esmaltadas las dichas piecas de negro y colorados y blancos y otra pieza de la misma obra y engaste esmaltada de negro, Roxo y blanco y en ella engastado Un rruví tabla grande y quatro sortixas esmaltadas de blanco y rroxo y en cada Una dellas engastada Una esmeralda de las antiguas y ocho piecas de oro en el dicho collar engastadas en cada una dellas quatro perlas Redondas tassado en tres mil novecientos y setenta ducados.

Más otro Joyel numero Treinta y Uno grande con Una esmeralda grande Tumvada y antigua un (yocropo) longada con una pera perla por pinJantte el qual estava tassado antes en Veynte y dos mill ducados y agora Le an tassado (Laynes y Vilvao) en quatro mil ducados.

Más oTro collar de oro Numero Treinta y tres con ssiete piecas Labradas con frutaxes y compartimentos esmaltadas de diVerssas colores en las quatro quatro diamantes grandes las dos Tablas y las dos Labrados a ffacetas y en la otra de las tres piecas Un rrubí tabla del tamaño de los diamantes y en la otra Un rruví cabuxón y en la otra Una espinela Tabla Tassado en siete mil y (cuatrocientos) y Noventa ducados.

Más Un aPretador numero Treinta y quatro con nueve rruVies engastados cada Uno dellos en Una pieca de oro y otras Ocho entrepiecas con quatro perlas en cada Una tassado en mill y doscientos y ochenta y ssiete ducados.

Más un camafeo numero quarenta y seys dela figura del rrey nuestro señor que sse abre por las espaldas y Dentro tiene el rretrato del rrey don enrique tassado en cinquenta ducados.

Más una sortiJa con un diamante tabla numero dos con quatro grampas esmaltadas de negro tasada en mil y novecientos ducados.

Más otra sortixa con un diamante Número tres engastado en Una sortija torcida de oro esmaltada en negro. Tassada en mill y ochenta ducados.

Más dos perlas de orexas yguales numero Uno tassadas en mill y quinientos ducados.

Más sesenta y Una puntas de oro numero cinquenta y Uno cuaxadas de rubínicos de la yndia cada uno con dos perlas rredondas. Tassados los rubinícos, oro y echura en doscientos y siete ducados y las perlas en setecientos y treinta y dos que todo monta Novecientos y treinta y nueve ducados.

Más Una cabeza de martas de oro con quarenta y Un diamante de diversos tamaños y dos rruvinillos en los dichos con quatro Piecicos de oro cada Uno con tres diamantillos. Los dos tablas y el otro triangulo y La marta en que esta puesta la dicha caveca con sus pies tasosse en (...) doscientos y setenta mill maravedies.

Más Un cofrecito de cristal Numero ochenta y tres guarnecido de oro y sembrado de perlas por el y están dentro Las reliquias de la reyna nuestra señora y faltale el gozne de la cerradura Tassosse en doscientos y quarenta ducados.

Más Una Arquilla de évano numero ochenta y quatro guarnecida toda de oro y plata y en el tapador con Un espejo y con ocho caxoncillos pequeños tassose en trescientos cinquenta ducados.

Más Unas cubiertas de Terciopelo carmessí numero ochenta y cinco guarnecidas de oro Las esquinas y en medio dos Retratos y Una manecuela con que se cierra de oro y echura de cifra del nombre de la reyna nuestra señora tassadas en veinte y quatro ducados.

Más Un libro chico numero ochenta y seys guarnecido con oro y esmaltado de negro y dentro del Los retratos de los reyes y reinas de francia tasosse en ciento y cinco ducados. Los cinquenta y cinco de oro y los cinquenta Por los retratos y echuras.

Más Unas oras Las tablas Todas de oro y sembrados por las tablas Unos camafeos y por de dentro Las ojas de Pergamino luminado metidas en una caxa de cuero negro afforrada en raso carmesí tassadas en ochocientos y setenta y cinco ducados.

Más Una cintura de oro numero noventa y Uno que tiene quince Piecas y en cada una pieca Una rrosa de seys diamantes chicos y trece entrepiecas y en cada una dos perlas y tiene una cruz en una pieca y son veinte y siete Piecas sin la broncha Tassose en mill y cien ducados.

Más Una rrosa de oro numero Noventa y dos con sus rramos (...) que dio su santidad A la reyna nuestra señora que está en gloria tassada en doscientos y noventa y quatro ducados. Los ciento y quarenta y quatro ducados de oro y los ciento y cinquenta de la hechura.

Más Un crucifixo de oro Puesto en una cruz de plata con el monte calvario Al pie de la cruz que fue dado a su magestad en Un oratorio tassado en sesenta y tres ducados.



Más Un espeJo rredondo numero Noventa y Tres con unas chapas que se abre por anvas partes y tiene de la una parte el rretrato del rrey de francia y de la rreyna madre. Tasosse en ciento y quarenta y dos ducados.

Más Un ylo de perlas rredondas gruessas diferentes. Las Unas mayores que Las otras dichas sesenta y nueve perlas dellas Heran Las de Un ylo de perlas rredondas gruessas número cinco de la rreyna doña ysavel nuestra señora que está en el cielo que estavan tassadas en mill Setecientos y Veinte y cinco ducados y Las ciento y Veinte y Una perlas rrestantes Las dio su magestad a sus Altezas para alargarsse este ylo de perlas que todas Las dichas ciento y noventa pessaron con el ylo y Un grano de alxofar entre cada Una dellas seys oncas dos ochavas y dos tomines de pesso de marco de Castilla del Valor de las cuales no sse saca Aquí más del que Tienen las dichas sesenta y nueve perlas (que es).

Más Una medalla numero Noventa y cinco con eL rretrato de su magestad con una águila de la otra parte Tasada en cinquenta ducados.

Más Un sillón con su arcón Trasero y delantero espaldar y tablillas de pies y tablas y Cavecadas y pretal falssa rriendas y guruperas, copas y estribos guarnecido de oro y perlas y el terliz y almoada bordado de oro y plata de canutillo sobre terciopelo morado tasado con su gualdrapa bordada como el Terliz en trescientos cinquenta y quatro mill y quatrocientos y diez maravedíes, con su almártiga, cordones y rriendas.

Más Una medalla de oro numero noventa y seys con Una figura de oro del dios marte en medio con tres diamantes chicos a los pies Tassado en Veynte ducados.

Más cinco Trocos de oro guarnecidos de Perlas que sobraron de la guarnición del sillón de arriba que se tassaron en quatro mill y trescientos y diez maravedíes.

Más dos perlas para las orejas yguales algo pequeñas que pesaron a catorce quilates cada Una tasadas entravvas en setecientos ducados.

Más diez pares de niños de oro esmaltados de blanco y tassados todos ellos en quarenta ducados.

Más Un collar de oro que tiene quince Piecas en las ocho, ocho diamantes pequeños y las ssiete con siete rruVies pequeños y quince entrepiecas con dos asientos de perlas en cada Uno y el diamante de la broncha es mayor que los otros siete diamantes y este collar es el que sse compro de Juan Rodríguez, platero (...) de medina del campo que después se añadió y esta tassado en ciento y noventa ducados.

Más Un apretador o collar numero Treinta y siete y Tiene nueve piecas en cada Pieca un diamante Tabla pequeño y nueve enTrepiecas de dos perLas rredondas que sse taso en quatrocientos y diez y siete ducados.

Más Otro aPretador collar numero treinta y ocho que Tiene cinco piecas de oro en cada Una Un diamante Tabla pequeño y es el Uno de lamina de flandes y seys entrepiecas Las cinco de dos perlas Redondas y La Una con Una perla sola que se tasso en trescientos y cuarenta ducados.

Más sesenta y cinco Botones de los sesenta y seys botones numero Cinquenta y seys los Veynte y tres dellos cada uno con cinco diamantes y los Veinte y cinco cada uno dellos con cinco rruVies ocho a manera de Rossas y faltan en los dos de los diamantes Tres piecas en el Uno dellos y en el oTro una y en quatro Votones de los rruVies en el Uno dos piecas y en los otros tres en cada Uno Una y los otros diez y siete Votones de la misma Hechura de rossas Los nueve diamantes. Y Los otros ocho cada Uno con cinco Rubies que son todos los dichos sesenta y cinco Votones y están tasados todos en mill setecientos y quarenta y dos ducados.

Más Una perla Pera grande Larga que pessara Veinte y quatro quilates que sse tasso en trescientos ducados.

Más oTra perla pera que no esta acavada de oradar que sse tasso en ciento y cinquenta ducados.

Más Un pinJante de perla que tiene a la parte de arriba Un pedaco de oro pegado A la assa que esta tassado en sesenta ducados.

Más Una medalla que Tiene cinco diamantes y tres rrubies y Una esmeralda que está tasado en doscientos ducados.

Más Veynte Votoncillos Los cinco con cinco diamantes y los siete de rruVies y los ocho de esmeraldas Tassados todos en sesenta y ssiete ducados y en los Votones de esmeraldas le faltan Uno a Uno dellos.

Más Una cintura de veynte y quatro Piecas de perlas que Tiene quarenta y ocho perlas en todas Las Veinte y quatro piecas, dos en cada Una Tassadas en doscientos ducados.

Más oTro ylo de perlas rredondas no pequeñas que Una dellas son mayores que oTras y Las ciento y setenta y cinco perlas dellas son de un ylo de perlas numero seys de la rreyna doña ysavel nuestra señora que está en el cielo que estava tasado en dos mill y novecientos y setenta ducados y Las otras cinquenta y ssiete perLas rrestantes Las dio su magestad de su guardaJoyas para aLargar esta sarta de perlas que tiene Las dichas doscientas y treinta y dos perlas que engastadas en Un ylo y con Un grano de alJófar entre cada una dellas pesaron tres oncas y cinco ochavas y media de peso de (marco) de castilla y se saca por ellas Solo el Valor que antes Tenían Las dichas ciento y sesenta y cinco perlas.

Más Una cruz de Plata dorada con Un crucifixo en ella y su pie LaVrado A la morisca pesso once marcos, seys oncas y seys ochavas tasose a ssiete ducados y medio el marco de pesso oro y echura monta Treinta y tres mil cinto y treinta y quatro maravedies.

Más Una ymajen de nuestra señora que Tenia su magestad A la cabecera donde dormía y La pinto maestre JorJe en Toledo<sup>27</sup> que sse tasso en quince mill maravedies.

---

27 A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, ob. cit., p. 500. Según este autor se refiere a Jorge de la Rúa, pintor de cámara de Isabel de Valois.

Más Un cáliz con su patena Todo dorado con esmalte y La patena Labrada A la morisca pesso cinco marcos, Una onca y dos ochavas Tassose plata oro y hechura en diez y ssiete mil y trescientos y quarenta y nueve maravedíes.

Más oTro cáliz con su tapador grande y encima Un crucifixo todo dorado que sse hizo para rrecibir el santíssimo sacramento pesso quatro Marcos y Dos quartillos Tasose a doce ducados el marco que monta Diez y siete mill novecientos y sesenta y nueve maravedíes.

Más Un acetre con su assa grande dorado Labrado A la morisca que pesso cinco marcos Tasose a ssiete ducados el marco que Monta trece mill y noventa maravedíes.

Más Un ysopo de plata blanco Para el dicho acetre pesso Un marco y Tres ochavas y dos quartillos Tassose en seys ducados de Hechura y plata.

Más dos Vinajeras de Plata doradas Labradas A la morisca que pessaron tres marcos, dos oncas y tres quartillos Tassadas a siete ducados el marco que montan ocho mill y cinto quarenta y dos maravedíes.

Más dos candeleros de plata dorados para altar Labrados A la morisca que pessaron once marcos y cuatro Ochavas tassados A ssiete ducados el marco que montan Veinte y ocho mil novecientos y sesenta y ocho maravedíes.

Más Una campanilla de Plata dorada que pesso tres marcos y medio que a ochenta rreales el marco con La hechura monta nueve mill y quinientos y beynte maravedíes.

Más Una cassulla de Tela de oro rrico ondo pelo de plata con estola y manipulo de lo mismo y su fraxoncillo de oro y plata y seda carmessí afforrada En rraso Verde y Un frontal de la misma Tela con su frontaler de tela de oro encarnado rrico y flocaduras de oro y plata carmessí y Un doselico de lo mismo con Una cruz en medio de Tela de oro encarnado y dos Cubiertas de missal y faldones de lo mismo Tassado todo en ciento y trece mill y cinco maravedíes.

Más dos palios de olanda labrados de sseda carmessí que sse tasaron en seys ducados entranvos.

Más Una cama de las grandes de Tela de oro rrico con su cielo y dos cortinas, corbertor y rrodapiés La Una pierna de Tela de oro rrico ondo encarnado y pelo de oro y Las Otras dos Cortinas de la cama de damasco Carmessí y oro de dos aces con su Vufete de lo mismo y Un dosel grande de tela de oro rrico la Una pierna ondo de oro y peLo de plata y la otra ondo de oro encarnado y pelo de oro que tiene quatro pilanas tassado Todo en ssetecientas setenta y ocho mill y seys cintos y catorce maravedíes.

Más Una cama de madera Dorada que sse taso entreinta ducados.

Más otra cama grande con los quatro pilares de marfil torneados y el asiento de los colchones de madera con su berxillas de marfil y de éVano tassado en quinientos ducados.

Más Una ssilla de marfil con el asiento y espaldar de tela de oro y plata bordado y en el espaldar Un escudo de Las armas rreales Tassada en (cuarenta) ducados.

Más Tres ssillas de nogal Con los assientos y espaldares de tela de oro rrico y su franxa ancha de oro Tassadas en mil y quinientos rreales.

Más Un bufete grande de plata blanca con la chapa de en medio llana con Unas Tiras de medio rreLieve alrededor de Unas mugeres antiguas con quatro escudos de Armas y sus molduras que pesso sesenta y cinco marcos y quatro ochavas Tasose la hechura de cada marco a seis ducados que montan doscientos noventa y tres mill novecientos y sesenta y quatro maravedíes.

Más Un cántaro grande con su tapador y Las armas rreales de plata blanca lisso que pesso quinze marcos dos oncas y Unas ochavas tasosse a ocho ducados el marco que monta quarenta y cinco mill novecientos y setenta y seys maravedíes.

Más Un platillo triangulo hecho a manera de salva con su pie todo dorado con las armas rreales en medio pesso Un marco Tres oncas y ssiete ochavas (que él) Vino de francia Tasosse a ocho ducados el marco que monta quatro mill y quatrocientos y cuarenta y cinco maravedíes.

Más Una cama de Olanda dibuJada que Tiene ciento y Veinte y seys Varas y Una tercia Tassadas Las quarenta y Seys Varas y Una tercia a quinze rreales y las sesenta y seys Varas a diez rreales y las catorce Varas rrestantes a quatro rreales.

Más Una gualdrapa de rraso y terciopelo carmessí y cortaduras y toda bordada de ylo de plata con Un franxon de rrapaceJos de plata y seda aforrada toda en tafetán carmessí y con estampas Tassose la bordadura, rraso y terciopelo y franxa de plata y seda y la hechura della en doscientos y Veynte ducados.

Más Una guarnición de Terciopelo rraso carmesí ancha bordada de yLo de plata a lavores con Unas estampillas de plata y Con Una franxueLa a los Lados de sseda y plata y La clavicón de alátón plateada que Tiene cavezadas pretal gurupera falsas rriendas y Unas rriendas de seda carmessí y plata con sus borlas de sseda carmesí y copas de plata y sus tablillas se tasso con la hechura de todo ello en ciento ducados.

Más Un estrivo de muger de plata blanco nielado con Una cincha cortado Tassada en ocho mill setecientos y ochenta y nueve maravedíes y pesso dos marcos, dos onzas y media Tassose en diez ducados de la Hechura.

Más oTra ssilla demás de las conthenidas en su cargo Labrada de talla y dorada y pintada de berde con el espaldar y assiento de teLilla de plata y labrada de matices Verdes y oro que sse taso en ochenta ducados.

Más un blandón de plata blanca (6) Grande con el pie triangulo con garras y subimiento Todo Labrado de cartones y frutaJes y Una arandela con quatro mascaras con sus argollas y Mechero que pessa noVenta y cinco marcos y siete ochavas Tasosse a cinco ducados por la Hechura de cada marco y monta todo trescientas noventa y Un mill doscientos y noventa y ssiete maravedíes.

Más un escriptorio Labrado de ataugía que sse abre por la tapa de encima Tassado en quatrocientos ducados.

Más Un clavicordio metido en Una caJa negra afforado en quero tassado en diez mill doscientos maravedíes.

Más quatro colchas de olanda blancas Las dos del berduguillo y las otras dos de entretela que Heran ansimismo de la rreyna doña ysavel nuestra señora que está en el cielo y estaVan en la tapicería de sus Altezas a cargo de pedro de ávila su tapicero mayor en cuyo nombre las entregó thomas de rras ayuda del dicho officio que sse tassaron en diez y ocho mill maravedíes.

Más quatro Paños de grana blanca de terciopelo para camas que estaban en la dicha tapicería y a cargo del dicho pedro de ávila en cuyo nombre Los entregó el dicho tomas de rras al dicho luis gutiérrez Tassado en cinco mill y quatrocientos y quarenta maravedíes y tuvieron el Uno dellos dos anchos y quatro Varas de largo y Los Otros Tres tienen quatro anchos de paño todos ellos y tres Varas y media del ancho cada uno.

Más tres Alombras grandes Las dos dellas de levante que la Una tiene Seys Varas y Un doceavo de largo y quatro Varas y once doceavos de largo y quatro Varas y quarta de ancho y La otra Alhombra es de la yndia de Campo colorado con Una rrueda en medio con diferentes páJaros que Tiene quatro Varas y tercia de Largo y dos Varas y tercia de ancho que Todas tres están tasadas en tres mill Reales y estaban en la dicha tapicería de sus Altezas a cargo de Pedro de Ávila en cuyo nombre Las entregó el dicho thomas de rras<sup>28</sup>.

Más Otras Tres alombras turcas Viejas que La Una tiene Una rrueda grande en medio y cuatro Varas y media de Largo y dos Varas y dos Tercias de ancho y La otra dos rruedas amarillas y coloradas en campo azul que Tiene quatro Varas de largo y dos Varas y tercia de ancho y La otra tiene Una rrueda grande y cuatro Varas y quarta de Largo y dos Varas y tres quartas de ancho que Todas ellas están Tassadas en quatrocientos Reales y Las tenía en la dicha tapicería el dicho pedro de ávila y las entregó el dicho thomas de Ras.

Más seys alhombbras de alcaraz vieJas que La Una tiene doce rruedas y seys Varas y dos tercios de largo y dos Varas y ssiete ochavas de ancho y otra tiene doce rruedas y siete Varas y quarta de largo y dos Varas y siete ochavas de ancho y otra Tiene catorce Ruedas y cinco Varas y cinco seis más de largo y dos Varas y quarta de ancho y La otra Tiene catorce rruedas y cinco Varas y tres Cuartas de largo y dos Varas y quarta de ancho y otra tiene doce rruedas y cinco Varas y cinco doceavos de largo y dos Varas y tercia de ancho y La otra Ultima Tiene doce rruedas y cinco Varas de largo y dos Varas y tercia de ancho que Todas ellas están tassadas en Veintiocho mill y quinientos y sesenta maravedíes y estaban todas ellas en la tapicería a cargo del dicho Pedro de áVila En my nombre Las entregó el dicho thomas de rras.

Más Cuatro Almoadas de brocado blanco por anbas aces nuevas guarnecidas con sus Votones y Cayreles de oro y plata con su Lana tassadas en treinta y tres

---

28 J. SÁNCHEZ FERRER, *Alfombras antiguas de la provincia de Albacete*. Madrid, 1986. La mayoría de la producción de alfombras en el siglo XVI se circunscribía a Levante-Albacete.

mill setecientos y cinquenta maravedies Las quales estavan en la dicha tapicería a Cargo del dicho Pedro de áVila y las entregó dicho thomas.

Más Una arca Vieja de madera cubierta de cuero de Cavallo en que Van metidas las dichas almoadas que esta tassada En quinze Reales.

Más dos Cofres de flandes llanos cubiertos de Vayeta negra VarreaDos de yerro con sus cerraduras Tassados en diez ducados que están en la dicha tapicería a Cargo del dicho Pedro de áVila y los entregó el dicho thomas de rras en su nombre.

Más otra alHombrilla pequeña de levante Vieja que Tiene dos Varas y dos Tercias de Largo y dos Varas y seis más de ancho Tassada en treinta y tres Reales que estaría en la dicha Tapicería a Cargo del dicho áVila y las entregó al dicho thomas de rras.

Más diez cofres de flandes Viejos de diferentes manera que entregó cristóval de Oviedo al dicho luis gutiérrez que sse tassaron Por estar Viejos y maltratados a cinco ducados Uno con con otro y montan todos cinquenta ducados.

Más otro cofre para Joyas aforrado Por de dentro en Terciopelo Verde y por de fuera cubierto de vaqueta con su erraje y cerradura que sse taso en doce ducados.

Más seys caJas de madera Viejas que sse tassaron en quarenta rreales Todas ellas.

Más dos caJones nuestros en que Va metida la madera de la cama dorada nueva que sse tasaron en doce ducados.

Las quales dichas joyas Piedras, Perlas, oro y Plata y Todas Las demás cossas suso conthenidas y declaradas en las ssetenta y nueve partidas en esta rrelación antes desto escripta que se según la baluación y tassacion dellas monta Treynta y Un quentos seyscientas y Cinquenta mill y diez y nueve maravedies dio y entregó el dicho cristóval de Oviedo guardaJoyas y rropa de sus altezas al dicho Luis gutiérrez guardaJoyas y rropa de la ynfanta doña cathalina para que Los Tuviesse en su poder guarda y custodia para el servicio de su Alteza como cossas suyas propias y que le avían Cavido de las dichas Joyas, Oro plata y otros Vienes y Hacienda que quedaron de la rreyna doña ysabel nuestra señora que este en el cielo en la partición que de todos ellos se hizo enTre las serenísimas ynfantas Doña ysabel y doña cathalina sus Hijas y erederas y el dicho luis gutiérrez lo rrecivió en presencia y con yntervención de los dichos Juan despina y Juan perez de alcega contralor y grefier de sus Altezas y sse dio por entregado de todo ello y sse obligava y obligó que dará quenta dello a su alteza y a la persona que en su nombre se La debía Tomar cada y cuando sse Le pidiere y porque anssi Lo cumplirá Lo firmo de su nombre en presencia de Los dichos juan despina y juan perez de Alcega en La dicha ciudad de Barcelona el dicho día jueves a seys de Junio de mill y quinientos y ochenta y cinco Años Juan despina y Juan perez de Alcega a luis gutiérrez.

Y agora el dicho Cristóval de oviedo Me a (dicho) que consta de la dicha rrelación y Carta de pago suyo yncorporada Haver entregado Las dichas Joyas y Vienes que Hassi cupieron A la dicha serenísima ynfanta doña cathalina Le mandosse dar El rrecado necessario que forma bastante para ssu cargo y para que las dichas Joyas

y cossas conthenidas en La dicha rrelación sse las recivan y pasen en quenta en La que diere del dicho su cargo de guardaJoyas y rropa y sse le baJen y resten de los Libros donde le está hecho cargo dellas y sse anote en ellos como Las a entregado y Cumplido con su obligación yo os mando a Cada Uno y cualquier dellos a quien en qualquier manera Tocare o a cuyo cargo fuere (sse) metiere el tomarlas dichas quantas al dicho cristóval de oviedo que le rrescivays y passéys En ellas Todas Las Joyas y cossas que en la dicha rreLación (...) ynserta aparece aVerse entregado del dicho su cargo al dicho luis gutiérrez en nombre de la dicha Serma. ynfanta (y se anotó) en Los libros donde le está hecho cargo dellas como las entrego por la dicha orden para que no sse le pidan otra Vez y ssi fuere necessario y Le pidiere Le deys finiquito dellos de por ssi o Juntamente con otras cossas de su cargo desse le deve dar y el aya dado cuenta que yo desde Luego Le doy por libre y quito de todas Las dichas Joyas y Cossas en la dicha rrelación conthenidas y a sus Vienes y erederos para agora y para ssiempre Jamás y mandossele rrecivan y passen en Cuenta soLa-mente en Virtud desta mis contadores y la rreLación en ella ynserta que Va escripta en sseys oJas con esta en que Va mi firma sin otro rrecaudo alguno y que Tomen la rración della Juan Vernaldo de quiros y Juan López de Vivanco mis contadores y Juan Vello de acuña mi contador de rrenta y quitaciones en cuyo poder están Los Libros de lo que sse Tiene y ay de los dichos Vienes y Hacienda echa en san Lorenzo a quatro de agosto de mill y quinientos y ochenta y seys Años yo el rrey rrefrendada de matheo Vázquez y señalada desto (nuestra) Razón y advierte que la an de Tomar así bien desta cuenta el contralor y grefier de los serenísimos príncipe e ynfanta, Juan Bernaldo toma la Razón Juan López de Vivanco.

Tomose Razón (de las cuentas de su Magestad y cuentas de las joYas antes echa) en los Libros de las cuentas que ai de los bienes y hacienda de la serenísima Reyna doña ysabel nuestra señora que está en el cielo donde queda A nuestro modo y servicio las piezas dichas (...) en Madrid A (seis de Junio de 1585) Juan Vello de acuña.

# La joyería femenina del siglo XVIII en la Nueva España a través del retrato

PILAR ANDUEZA UNANUA

*Universidad de Navarra*

No cabe duda de que el retrato civil novohispano vivió su momento de máximo esplendor durante el siglo XVIII<sup>1</sup>. En la proliferación de este género pictórico, como es lógico, se dieron cita factores de diversa naturaleza, si bien fueron las pretensiones y ansias de las nuevas elites del virreinato, en un momento de prosperidad económica, las que marcaron en gran medida su desarrollo. En efecto, la cúspide social en la Nueva España se hallaba encabezada por un grupo de burgueses que, dedicados a la explotación de la minería, de las tierras y del ganado, así como al desarrollo del comercio y los negocios, habían logrado desde la centuria anterior amasar importantes fortunas y patrimonios. Aquel enriquecimiento económico pronto se vio acompañado y respaldado por un ascenso y reconocimiento social que los situó en la cima de la jerarquía estamental. No fue difícil lograrlo. Los continuos servicios y donativos prestados a la monarquía pronto dieron sus frutos, de modo que los miembros de este pujante grupo fueron recompensados por la corona a través de diversas mercedes reales. Ejecutorias de hidalguías y sus consiguientes blasones, títulos nobiliarios y hábitos de órdenes de caballería, entre otros privilegios, pasaron a

---

1 Este trabajo es el resultado del proyecto de investigación *Imagen y Apariencia* (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10.



adornar la tarjeta de presentación de muchos de los miembros de estas familias<sup>2</sup>. Esta burguesía, ahora ennoblecida, pudo así equiparse con la vieja nobleza de la península y desarrollar, por emulación, unos comportamientos y modos de vida similares a ella, lo que se concretó, entre otros aspectos, en la fundación de mayorazgos para organizar sus bienes y en políticas matrimoniales encaminadas a afianzar e incluso mejorar su nueva posición<sup>3</sup>. Paralelamente construyeron grandes y lujosos palacios, alhajados con ricos ajuares llegados desde Europa y Asia, a los que se unieron las primorosas artes decorativas locales, haciendo del eclecticismo la característica principal de aquellos espacios domésticos<sup>4</sup>. En ellos el lujo, la opulencia y la ostentación, proyectados hacia el exterior a través de carruajes, vestidos, joyas y extenso servicio doméstico, se convirtieron en una obligación, en una necesidad propia de su nueva condición para crear su nueva imagen, distinguirse de otros individuos y marcar una clara diferencia social<sup>5</sup>. Fue en aquellas magnas residencias, en el llamado salón de linaje, donde se colgaron los retratos de los miembros de la familia, tratando de dar lustre y esplendor a su recién creada linajuda genealogía<sup>6</sup>.

Con estos retratos se buscaba lógicamente la perpetuación de la imagen del representado, pero sobre todo se pretendía con ellos contribuir a la creación de su nueva identidad nobiliaria, poniendo de relieve su recién estrenada dignidad<sup>7</sup>. El retrato se convirtió así en requisito imprescindible de la nueva aristocracia pero también en una herramienta muy útil en su afán de reconocimiento y ansias de representación. De este modo el burgués novohispano, imitando a la nobleza de rancio abolengo e incluso a los miembros de la familia real, dejaba constancia no sólo a la posteridad sino también a sus contemporáneos de su posición económica y social. De hecho, aunque nos hallamos ante retratos que presentan soluciones formales repetitivas y cierta monotonía, con posturas bastante rígidas, e incluso en ocasiones estáticas, y rostros inexpresivos, el detallismo y realismo con que

---

2 Un magnífico trabajo sobre los títulos nobiliarios concedidos por los Borbones en el siglo XVIII puede verse: J.E. SANCHÍZ RUÍZ, *La nobleza titulada de la Nueva España: siglos XVI-XIX*. Tesis doctoral, UNAM, 1992, vol. I, pp. 163-193. No sólo aporta datos biográficos sobre los miembros de este grupo, sino que además analiza el discurso nobiliario, su cultura y mentalidades: pp. 389-429, ofreciendo finalmente completos cuadros genealógicos de los nobles titulados.

3 L. CORTINA, «El gesto y la apariencia», en *El retrato novohispano*. Artes de México n. 25, México, 1994, p. 44.

4 A este respecto resultan de gran interés *Los Palacios de la Nueva España. Sus Tesoros interiores*. México, 1990. *Majestic Houses of Banco Nacional de México*. México, 1999. G. CURIEL, «El arreglo interior de las casas», en *Nobles y empresarios del México virreinal*. México, 2005, pp. 143-149.

5 Un fenómeno paralelo se desarrolló en la península con un grupo social compuesto por hombres de negocios, comerciantes y altos funcionarios, cuyas inversiones en el consumo suntuario resultaron muy similares: P. ANDUEZA UNANUA, «Ostentación, identidad y decoro: los bienes muebles de la nueva nobleza española en el siglo XVIII». *Actas del XVIII Congreso CEHA* (en prensa).

6 G. CURIEL, ob. cit., p. 154.

7 I. ESCAMILLA GONZÁLEZ, «Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo XVIII», en B. MACKENZIE (coord.), *El retrato novohispano en el siglo XVIII*. Puebla de los Ángeles, 1999, pp. 49-50. L. CORTINA, ob. cit., p. 44.

los pintores plasmaron las indumentarias, peinados y adornos, especialmente en el ámbito femenino, permiten concluir que el retrato sirvió a estos nuevos nobles para mostrar sus aspiraciones y logros, pues quedó recogido en el lienzo más lo que debían aparentar por su nueva condición que su propia fisonomía y psicología<sup>8</sup>. El retrato en sí, género pictórico sólo al alcance de la élite, mostraba su estatus social, mientras la extremada riqueza de vestidos y joyas reflejadas en el cuadro proclamaba también su estatus económico<sup>9</sup>.

Pero en la Nueva España la utilización de alhajas para el adorno no fue exclusiva de los grupos sociales más favorecidos. Por el contrario, si atendemos al testimonio del viajero Tomás Gage, confirmado por los cuadros de castas, comprobamos que el gusto femenino por el adorno se hacía extensivo a todas las capas sociales: «Las piedras preciosas y las perlas están en México tan en boga y tienen en eso tanta vanidad, que nada hay más de sobra que ver cordones y hebillas de diamantes en los sombreros de los señores y cintillos de perlas aun en los de menestrales y gentes de oficio. Hasta negras y esclavas tienen sus joyas y no hay una que no salga sin collar y brazaletes y pulseras de perlas y sus pendientes con alguna piedra preciosa»<sup>10</sup>.

Son numerosos los retratos femeninos novohispanos que han llegado hasta nuestros días. Conservados en gran medida en colecciones particulares mexicanas, lo que ha hecho que se hayan ido conociendo en los últimos tiempos, la minuciosidad descriptiva empleada por los pintores hace de estas imágenes fuente primordial para el estudio del traje y de la joyería en la Nueva España del siglo XVIII<sup>11</sup>. A través de ellos, y dado que las alhajas físicas conservadas o al menos conocidas en México son mínimas, pretendemos en las siguientes líneas aproximarnos a las modas en el adorno de la mujer novohispana.

---

8 R. RUÍZ GOMAR, «La pintura de retrato en la Nueva España», en B. MACKENZIE (coord.), ob. cit., p. 15.

9 Sobre el retrato civil novohispano destacan los siguientes estudios: E. VARGASLUGO, *El retrato en el siglo XVIII*. México, 1978. IDEM, «Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana». *Anuario de Estudios americanos* n. 38 (1981), pp. 671-692. IDEM, «La pintura de retrato». *Historia del Arte Mexicano*. T. VI. México, 1982, pp. 72-93. IDEM, «El retrato de donantes y el autorretrato». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n. 51 (1983), pp. 13-20. E. ACEVEDO DE ITURRIAGA, *Catálogo del retrato del siglo XIX en el Museo Nacional de Historia*. México, 1982. *El retrato civil en la Nueva España*. México, Museo de San Carlos, 1991. M.E. CIANCAS y B. MEYER, *La pintura de retrato colonial (siglos XVI-XVIII)*. *Catálogo de la colección del Museo Nacional de Historia*. México, 1994. M.C. AMERLINCK DE CORSI, «Pintura de retrato», en M.L. SABAU GARCÍA (dir.), *México en el mundo de las colecciones de arte*. Vol. IV. México, 1994, pp. 227-233. *El retrato novohispano* ob. cit. B. MACKENZIE (coord.), ob. cit. R. MARTÍNEZ VERA y N.A. SERVIN PALENCIA, *Lazos de sangre. Retrato mexicano de familia. Siglos XVIII y XIX*. México, 2000.

10 Citado por A. VALLE-ARIZPE, *Notas de platería*. México, 1941, p. 196.

11 Sobre la indumentaria en la Nueva España puede verse: J.R. BENÍTEZ, *El traje y el adorno en México. 1500-1910*. Guadalajara, 1946 y A. CARRILLO Y GARIEL, *Indumentaria colonial (a través de la pintura)*. México, 1948, y *El traje en la Nueva España*. México, 1959.

## LAS PERLAS

Sin lugar a dudas, las perlas constituyeron uno de los pilares fundamentales sobre el que se asentó el aderezo y ornato de las damas en la Nueva España. De hecho, son escasos los retratos conservados en los que no aparecen estas preseas, valoradas especialmente en virtud de su tamaño, regularidad, lustre, tonalidad y oriente<sup>12</sup>. Y otro tanto ocurre se comprueba en los inventarios de bienes, donde recibían distintos nombres de acuerdo con su dimensión y forma<sup>13</sup>. Aunque tardía en el tiempo, una anécdota acontecida durante el gobierno del virrey Branciforte (1794-1798) así lo pone de manifiesto. Su esposa, María Antonia de Godoy y Álvarez, admirando las magníficas perlas que portaban las damas criollas y deseando nutrir su joyero personal con aquel tipo de alhajas, apareció en una fiesta de palacio adornada con un aderezo de coral haciendo creer a las señoras que en la corte española las perlas habían perdido su protagonismo en favor del coral. La firme imitación que las nobles novohispanas hacían de las modas vigentes en la metrópoli dio pronto sus frutos, de modo que las damas procedieron a vender masivamente sus perlas que fueron inmediatamente adquiridas a bajo precio por la astuta virreina<sup>14</sup>.

Aunque faltan todavía estudios globales sobre las pesquerías de perlas en el virreinato de la Nueva España que nos aporten datos cuantitativos sobre los ostrales, su comercio y los períodos de máxima explotación, todo parece indicar que de las aguas novohispanas fueron extraídas importantes cantidades de perlas, especialmente en las costas del Pacífico y más concretamente en el llamado Mar de Cortés, en Baja California, donde al menos hasta mediados del siglo XVIII, los frutos fueron copiosos, constatándose a partir de entonces un agotamiento de sus placeres<sup>15</sup>. Así lo puso de manifiesto Alejandro von Humboldt quien en su *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, obra que comenzó a ver la luz en 1808, señalaba: «Mucho tiempo antes del descubrimiento de la América, ya los naturales apreciaban mucho las perlas. Fernando de Soto encontró una gran cantidad de ellas

---

12 Una síntesis sobre las perlas, sus características, su explotación y áreas mundiales de mayor desarrollo es ofrecido por: M. CARIÑO y M. MONTEFORTE, «De la sobreexplotación a la sustentabilidad: nácar y perlas en la historia mundial». *El Periplo Sustentable* n. 12 (2007), pp. 81-131.

13 M. ROMERO DE TERREROS Y VINENT, *Las Artes Industriales en la Nueva España*. México, 1923, pp. 33-34. M. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, «Joyas coloniales y románticas», en *Alhajas mexicanas*. Artes de México n. 165, 1973, p. 68.

14 M. ROMERO DE TERREROS Y VINENT, ob. cit., pp. 34-35.

15 S. BERNABEU, «Perlas para la reina. Aportaciones de la industria perlífera en la Nueva España (1790-1809). *Estudios de Historia Novohispana* n. 015 (1995), p. 135. Sobre la explotación de perlas en esta zona de California puede verse: M. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, «Las perlas grises del Mar de Cortés», en C. GUTIÉRREZ ARRIOLA y M.C. MAQUÍVAR (eds.), *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*. México, 2004, pp. 471-482.

en la Florida, principalmente en las provincias de Ichiaca y de Confachiqui, en donde las vio que adornaban las tumbas de los príncipes. Entre los presentes que Moctezuma hizo a Cortés antes de su entrada en México, y que éste envió a Carlos V, había collares guarnecidos de rubíes, esmeraldas y perlas...»<sup>16</sup>. En otras páginas se refería específicamente a las costas californianas como una zona de gran producción perlífera en el virreinato durante largo tiempo: «Lo que más ha excitado a los navegantes a visitar la costa de aquel desierto de la California ha sido la pesca de las perlas que abundan señaladamente en la parte meridional de la península; y desde que cesó la que se hacía cerca de la isla de la Margarita, frente a la costa de Araya, los golfos de Panamá y de California son los únicos de las posesiones españolas que surten de perlas al comercio de Europa. Las de California tienen un oriente muy hermoso, son grandes, aunque la mayor parte de figura irregular y poco agradable a la vista... Las más preciosas que posee la corte de España se encontraron en 1615 y 1665 en las expediciones de Juan de Yturbi y Bernal de Piñadero». Finalizaba informando de que desde la misión del visitador Gálvez en aquellas tierras en 1768 «es casi nulo el envío de perlas de California para el comercio. La pesca está casi abandonada, porque los blancos pagan muy mal a los indios y a los negros que se han dedicado al penoso oficio de buzos»<sup>17</sup>.

Muestra de la abundancia de este rico producto de los mares resultaron los tesoros de diversas imágenes marianas que fueron dotados de miles de perlas por sus devotos. El caso más extraordinario lo constituyó la Virgen del Rosario del convento de Santo Domingo en Puebla de los Ángeles, la cual tenía en el siglo XVIII un manto cuajado con cientos de perlas al que se unían tres collares. No debe extrañarnos pues era considerada como patrona de los pescadores de ostras. Otro ejemplo lo hallamos en la Virgen de la Paz en el convento de San Agustín de la capital mexicana que lucía un vestido de raso carmesí, regalo de una feligresa,

---

16 Y continuaba: «Ignoramos si los reyes aztecas recibían una parte de estas últimas por conducto del comercio con los pueblos bárbaros y errantes que frecuentaban el golfo de California: es más probable que las hacían pescar en las costas que se extienden desde Colima, límite septentrional de su imperio, hasta la provincia de Xoconochco o Soconusco, principalmente cerca de Tototepec, entre Acapulco y el golfo de Tehuantepec, y en el Cuitlatecapán. Las aguas que desde el descubrimiento del Nuevo Continente han dado más abundancia de perlas a los españoles son las siguientes: el brazo de mar entre las islas Cubagua y Coche y la costa de Cumaná; la desembocadura del río del Hacha; el golfo de Panamá, cerca de las islas de las Perlas y las costas orientales de la California. En 1587 se llevaron a Sevilla 316 kilogramos de perlas, de entre las cuales había cinco kilogramos que eran hermosísimas, destinadas para el rey Felipe II. La pesca de las perlas de Cubagua y de río del Hacha ha sido muy productiva, pero de corta duración. Desde principios del siglo XVII, particularmente desde las navegaciones de Juan Iturbi y de Piñadero, las perlas de California empezaron a rivalizar en el comercio con las del golfo de Panamá. En aquella época se enviaron buzos muy hábiles a las costas del mar de Cortés; con todo, pronto se volvió a descuidar la pesca; y si en tiempo de la expedición de Gálvez se procuró fomentarla, la tentativa fue infructuosa por las causas que antes he expuesto al hacer la descripción de la California»: A. HUMBOLDT, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. (Estudio preliminar de J. ORTEGA Y MEDINA). 4ª ed. México, 1984, pp. 310-311.

17 *Ibíd.*, pp. 200-201.

con bordados y joyas que alcanzaban las 63.560 perlas con un peso de 75 onzas y media<sup>18</sup>. No obstante, las perlas utilizadas en la Nueva España podían también proceder de otras áreas americanas como las costas e islas venezolanas, donde su pesca se desarrolló fundamentalmente en el siglo XVI<sup>19</sup> y del golfo de Panamá, de explotación más tardía, así como Oaxaca, donde se obtuvieron perlas de gran tamaño, blancas y de buen oriente, sin perder de vista la importación de las bellísimas piezas asiáticas que arribaban a través del Galeón de Manila<sup>20</sup>.

Las perlas novohispanas tuvieron una gran demanda y fueron muy admiradas y demandadas en Europa. De hecho, debió de ser costumbre extendida a lo largo de los siglos solicitar desde la corte española ejemplares para las reinas. Así lo atestiguan diversos episodios entre los que merece la pena ser destacado, por cerrar el ciclo del Antiguo Régimen, la petición que realizó Carlos IV en 1800 para su esposa María Luisa de Parma. El entonces virrey recibió sendas misivas desde La Granja de San Ildefonso donde se le solicitaba reunir para la reina «perlas finas grandes y pequeñas, esmeraldas y otras piedras preciosas» y «las perlas de mejor calidad que haya y se encuentren en ese virreinato». Y aunque la labor fue costosa y larga en el tiempo –hubo de organizarse una misión a California–, finalmente pudo reunirse un importante tesoro, valorado en 63.485 pesos y 2 reales, si bien no todo llegó a España, pues una parte desapareció en el cambio de gobierno del virrey Iturrigaray a Garibay<sup>21</sup>.

18 A. CARRILLO Y GARIEL, *El traje...* ob. cit., p. 145. Señala que el manto del Virgen del Rosario, estaba evaluado en 230.000 pesos y las cadenas tenían un peso superior a tres libras. Sin embargo M. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, «Joyas coloniales...» ob. cit., pp. 61-62 indica al respecto que uno de los mantos, azul, estaba valorado en 20.000 pesos que «tenía siete libras e perlas y más de doscientas joyas y perlas que sirven para su adorno».

19 E. OTTE, *Las perlas del Caribe. Nueva Cádiz de Cubagua*. Caracas, 1977. M.A. EUGENIO MARTÍNEZ, «La esclavitud indígena, impulsora de las pesquerías de perlas: Nuestra Señora de los Remedios». *Congreso de Historia del Descubrimiento: 1492-1556*. Vol. III. Madrid, 1992, pp. 615-654. IDEM, «Una empresa de perlas: los Barreda en el Caribe». *Huelva y América: actas de las XI Jornadas de Andalucía y América*. Vol. II. Huelva, 1993, pp. 9-38. IDEM, «Empresarios andaluces en la pesquería de perlas del Cabo de la Vela». *El reino de Granada y el Nuevo Mundo: V Congreso Internacional de Historia de América*. Vol. I. Granada, 1994, pp. 355-382. IDEM, «Los últimos esclavos indígenas en la pesquería de perlas del Río de la Hacha: la provisión de Felipe II para su liberación (1567)». *VIII Congreso Internacional de Historia de América*. Las Palmas, 2000, pp. 948-963. D. RAMOS PÉREZ, «El interés por las perlas, desde las capitulaciones de Santa Fe». *Boletín de la Real Academia de la Historia* n. 189, 2 (1992), pp. 261-276. A. PEREDA LÓPEZ, «Los burgaleses y el tráfico de perlas en las Antillas (1520-1541)». *VII Congreso Internacional de Historia de América*. Vol. III. Zaragoza, 1998, pp. 1723-1738. M.M. CIUDAD SUÁREZ, «Las pesquerías de perlas de la isla Margarita: explotación y fraudes en el siglo XVI». *VII Congreso Internacional de Historia de América*. Vol. III. Zaragoza, 1998, pp. 1401-1408. J-P. TARDIEU, «Perlas y piel de azabache. El negro en las pesquerías de las Indias Occidentales», *Anuario de Estudios Americanos* n. 65, 2 (2008), pp. 91-124. C. NAVARRETE, «La granjería de las perlas del Río de la Hacha: Rebelión y resistencia esclava (1570-1615)». *Historia Caribe* n. 8, 3 (2003), pp. 35-50.

20 M. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, «Artes menores. Artes suntuarias». *Historia del Arte mexicano*. T. VI. México, 1982, p. 153. IDEM, «Las perlas grises...» ob. cit., p. 480.

21 S. BERNABEU, ob. cit., pp. 129-158.

Una revisión de los retratos femeninos, tal y como se ha avanzado, pone de manifiesto el uso masivo de las perlas, especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII que se acentuó conforme la centuria iba llegando a su ocaso. Sus tamaños eran diversos y las formas redondeadas excepto aquéllas que se utilizaban como pinjante en collares y pendientes donde se aprovechaban las de hechura aperrillada. A juzgar por las imágenes conservadas se prefirieron las perlas blancas. Sólo hemos hallado un retrato donde aparecen ejemplares grises. Los luce en un tocado de telas, plumas y flores María Josefa Fagoaga y Villaurrutia, primera condesa de Alcaraz (colección particular), en el retrato que de ella hizo Ignacio María Barreda hacia 1795<sup>22</sup>. En no pocas ocasiones las perlas se combinaban con oro, plata y piedras preciosas, o con otras joyas, pero son numerosos los ejemplos donde priman estas preases e incluso donde la dama retratada se adorna exclusivamente con perlas. Es el caso de María Magdalena de Villaurrutia y Osorio, marquesa del Apartado (colección del licenciado Francisco Zaldívar de Velasco), quien luce un ahogador de dos vueltas de perlas, manillas de cinco hilos en ambas muñecas y pendientes con tres calabacillas<sup>23</sup>. Otro tanto ocurre con las tres damas Esquivel Serruto, hijas de Antonio José Esquivel, regente depositario general y teniente de infantería, y Ana María Serruto<sup>24</sup>. Sus retratos, de algo más de medio cuerpo, presentan poses totalmente similares y quedan flanqueadas por los escudos de armas familiares en los ángulos superiores<sup>25</sup>. María Francisca (colección Juan Manuel Gómez Morín), cuyo retrato es anterior a 1786, año en el que tomó los hábitos en el convento de Santa Brígida de la ciudad de México, viste corpiño negro y rojo de mangas anchas bajo las que asoman finísimas puntillas, adornando la parte frontal con un gran lazo textil. Porta un ceñido collar con perilla central, manillas de diez hilos y pendientes de botón –rosilla con diamantes– con perla piriforme suspendida, añadiendo además un hilo de perlas para el adorno frontal de su empolvada peluca<sup>26</sup> (lám. 1). Por su parte las representaciones de sus hermanas María Isabel (colección particular) y María Manuela (Museo Nacional de Historia)<sup>27</sup> resultan más naturalistas. Son prácticamente gemelas, obra de Ignacio María Barreda, y se fechan en la década de los años noventa, lo que explica las diferencias en su atuendo respecto a la anterior.

22 B. MACKENZIE (coord.), ob. cit., pp. 74 y 180, n. cat. 51.

23 En *El retrato novohispano* ob. cit., p. 22 se indica que es colección particular. En *El retrato civil...* ob. cit., pp. 32 y 72, n. cat. 84 se informa de que pertenece a la colección Francisco Zaldívar de Velasco.

24 M.E. CIANCAS y B. MEYER, «El retrato civil novohispano en el Museo Nacional de Historia», en *El retrato civil...* ob. cit., p. 65.

25 Aparecen publicados conjuntamente en *El retrato novohispano* ob. cit., pp. 10-11.

26 M. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, «Joyas coloniales...» ob. cit., p. 63. *El retrato civil...* ob. cit., pp. 44 y 70, n. cat. 50. Una magnífica reproducción puede verse también en *Nobles y empresarios...* ob. cit., p. 246.

27 M. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, «Joyas coloniales...» ob. cit., p. 53. M.E. CIANCAS y B. MEYER, *La pintura de retrato colonial...* ob. cit., p. 58. *El retrato civil...* ob. cit., pp. 52 y 67, n. cat. 6.



LAMINA 1. María Francisca Esquivel y Serruto.

Con vestido en tono salmón, sobre el que lucen pañoleta de encajes abrochada con una flor a la altura del pecho y con el cabello recogido hacia atrás con una cinta de raso, hacen también de las perlas su principal aliado. Sin embargo, y aunque llevan las mismas tipologías que la mencionada María Francisca –excepto el adorno de la cabeza–, combinan en sus joyas las perlas con monturas de oro y plata bien visibles y completan su adorno con sendos relojes.

Otros ejemplos destacados en el uso de perlas los encontramos en Juana María Romero (Museo Nacional de Historia)<sup>28</sup>, Josefa de Llera Bayas, condesa de Sierra Gorda (colección Antonio Escandón Macía)<sup>29</sup>, María Francisca Prieto Aguirre y Arcos (colección Daniel Liebsohn)<sup>30</sup> o María Josefa Tobío y Estrada<sup>31</sup> así como, ya en el arranque del siglo XIX, María Isabel Gutiérrez Altamirano, condesa de Santiago de Calimaya<sup>32</sup>, estos dos últimos en el Museo Franz Mayer. Pero no sólo las damas emplearon estas alhajas extraídas de los mares. Su uso se hizo extensivo también en el adorno de las niñas que eran retratadas tanto en actitud como en apariencia como si de un adulto se tratara<sup>33</sup>. Así se comprueba en el retrato de la pequeña María Ana de Berrio y Campa, hija de los condes de San Mateo de Valparaíso y marqueses de Jaral de Berrio, don Miguel de Berrio y Zaldibar y doña Ana María de Campa (Banco Nacional de México), realizado pocos meses después de su nacimiento, acontecido en febrero de 1752<sup>34</sup>, donde posa con gargantilla y manillas perlíferas, el de Mariana Micaela Josefa Malo Hurtado de Mendoza con sus hermanos (Museo Nacional de Historia), fechado hacia 1756<sup>35</sup>, o en el de Ramona Antonia Musitu y Zalvide Gotilla y sus hijas (colección Enrique Corcuera y García Pimentel), de 1795<sup>36</sup>, donde las pequeñas llevan ahogador de dos hilos con perilla central y pendientes de tipo *girandole*, similares a los de su madre, de oro, diamantes y tres calabacillas. También en los retratos colectivos se aprecia el gusto por este

28 M.E. CIANCAS y B. MEYER, *La pintura de retrato...* ob. cit., p. 135. Puede verse también en *Nobles y empresarios...* ob. cit., p. 142.

29 *El retrato civil...* ob. cit., pp. 40 y 71, n. cat. 63.

30 *Nobles y empresarios...* ob. cit., pp. 239 y 285.

31 *El retrato civil...* ob. cit., pp. 49 y 69, n. cat. 28. B. MACKENZIE (coord.), ob. cit., pp. 70 y 175, n. cat. 23.

32 *El retrato civil...* ob. cit. pp. 35 y 67, n. cat. 2. B. MACKENZIE (coord.), ob. cit. p. 11.

33 E. VARGASLUGO, «La pintura de retrato...» ob. cit., pp. 88-91.

34 B. MACKENZIE (coord.), ob. cit., pp. 114 y 175, n. cat. 22. C. FERNÁNDEZ DE CALDERÓN Y A. SARMIENTO (coords.), *La colección pictórica del Banco Nacional de México*. México, Banamex, 1992, p. 49.

35 M.E. CIANCAS y B. MEYER, *La pintura de retrato...* ob. cit., p. 115. IDEM, «El retrato civil novohispano...» ob. cit., pp. 54 y 71, n. cat. 65. E. VARGASLUGO, «La pintura de retrato...» ob. cit., p. 89. Una magnífica reproducción puede verse en: *Nobles y empresarios...* ob. cit., pp. 62-63 y 281.

36 *El retrato civil...* ob. cit., pp. 26 y 69, n. cat. 35. *Nobles y empresarios...* ob. cit., pp. 85 y 281. Algunos datos biográficos de esta familia pueden verse en: S. PINAL-ICAZA, «Ramona Antonia Musitu y Zalvide Gotilla y sus hijas», en R. MARTÍNEZ VERA y N.A. SERVÍN PALENCIA (coords.), ob. cit., p. 66.



tipo de adorno. Sirvan como ejemplo algunas damas de la familia de los condes de Peñasco al pie de la Virgen de Guadalupe (colección particular)<sup>37</sup>, de la familia del Valle a los pies de la Virgen de Loreto (Museo Soumaya)<sup>38</sup> o de los Fagoaga a los pies de la Virgen de Aránzazu (colección Concepción Obregón Zaldívar de Valadez)<sup>39</sup>. Es éste uno de los pocos retratos donde, merced a las diversas actitudes de las damas, podemos apreciar además los broches o cierres de las manillas de perlas que solían colocarse hacia el interior de las muñecas. En este caso eran de oro y formaban una retícula rectangular de nueve celdillas (tres por tres) con diamantes tabla engastados.

## EL ADORNO DEL CABELLO

El aderezo de la cabeza siguió muy de cerca en la Nueva España los usos marcados por las reinas, las infantas y las damas de la Corte. Si procedemos a comparar algunas obras novohispanas con los retratos de Isabel de Farnesio o de Bárbara de Braganza realizados por Miguel Jacinto Meléndez o Jean Ranc, o el lienzo que Louis Michel van Loo realizó de la familia de Felipe V, podremos constatar la imitación que se hizo en el virreinato de las modas llegadas desde la metrópoli. De hecho, en este último retrato de la familia real, todas las damas muestran sus cabellos profusamente alhajados. También los inventarios de bienes y los dibujos conservados de las joyas que poseyeron María Amalia de Sajonia, la infanta María Luisa de Borbón o María Luisa de Parma nos acercan a esta costumbre dieciochesca<sup>40</sup>. El ya citado retrato de la familia Fagoaga<sup>41</sup>, uno de los clanes más poderosos y preeminentes de la Nueva España, resulta un documento absolutamente excepcional para ilustrar este apartado pues es el máximo exponente de la profusión de estos adornos en las tierras de aquel virreinato. Fechado entre la década de los años veinte y treinta, todas las mujeres, excepto la más pequeña, lucen en su cabello abundantes clavos, es decir, agujas rematados por un botón. Aunque se trata de una tipología que hunde sus raíces en el siglo XVII, alcanzaron un gran desarrollo en la centuria siguiente, aumentando

37 *El retrato civil...* ob. cit., pp. 25 y 75, n. cat. 69. E. VARGASLUGO, «Las obras pías y la nobleza», en *Nobles y empresarios...* ob. cit., pp. 262-263 y 285.

38 B. MACKENZIE (coord.), ob. cit., pp. 93-94 y 175, n. cat. 21.

39 *El retrato novohispano* ob. cit., p. 3. *El retrato civil...* ob. cit., pp. 70, n. cat. 53. Un magnífico detalle se publica en *Nobles y empresarios...* ob. cit., pp. 242-243.

40 A. ARANDA HUETE, «Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia». *Reales Sitios* n. 115 (1993), pp. 33-40. IDEM, «Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija de Carlos III». *Reales Sitios* n. 137 (1998), pp. 44-53. IDEM, «Las joyas de Fernando VI y Bárbara de Braganza», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 21-44. IDEM, «Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 21-40.

41 Un estudio sobre esta familia puede verse en: L. PÉREZ ROSALES, *Familia, poder, riqueza y subversión: los Fagoaga novohispanos, 1730-1830*. México, 2003. Una síntesis es ofrecida por M.E. CIANCAS y B. MEYER, «El retrato civil novohispano...» ob. cit., pp. 51-53.



LÁMINA 2. Familia Fagoaga a los pies de la Virgen de Aranzazu. Detalle.

progresivamente su tamaño. En el caso que nos ocupa los alfileres se rematan en cabezales formados por diamantes tabla sobre una montura de oro con detalles esmaltados, apreciándose además una piocha con lágrima de perla en la matriarca, María Josefa Arózqueta. Estas púas se combinan además con numerosas tembladeras que, dotadas de sus correspondientes muelles o hilos metálicos en espiral, buscaban producir efectos centelleantes merced a su movilidad y flexibilidad. Sus extremos superiores ofrecen una decoración con delicadas flores, insectos y mariposas, todas ellas esmaltadas y con pedrería<sup>42</sup> (lám. 2). Algunas resultan similares en algunos de

42 Sobre las joyas para la cabeza puede verse: A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999, pp. 377-383. L. ARBETETA MIRA, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid, 1998, p. 59. Las mariposas, así como las moscas,

sus elementos a los airones conservados en el tesoro de la catedral de Pamplona, el Real Monasterio de la Encarnación y el Museo Arqueológico Nacional, fechados entre 1690 y el primer cuarto del siglo XVIII<sup>43</sup>.

Muy similar resulta también el adorno que exhibe María Ignacia de Azlor y Echeverz (Museo Soumaya)<sup>44</sup>. De autor desconocido y realizado antes de 1735, cuando esta criolla apenas era una adolescente y se disponía a emprender la fundación de la Compañía de María en México, luce el cabello recogido por medio de una diadema textil sobre la que se disponen una piocha de oro cuajada de diamantes con almendra central y varias tembladeras rematadas en florecillas esmaltadas, a lo que se unen varios alfileres con pedrería distribuidos por el cabello.

Una vez más las niñas no fueron ajenas a estas modas como se constata en el retrato de Ignacia Dionisia Ybargoyen (Museo Nacional de Historia), atribuido a la escuela de Miguel Cabrera y fechado hacia 1660<sup>45</sup>. El escaso cabello de la pequeña no fue óbice para que fuera adornada con varios lazos textiles y algunas agujas o chispas. No obstante, conforme fue avanzando el siglo y la moda barroca fue dejada atrás las cabezas de las damas fueron depurándose en el uso de alhajas, lo que no significó que no se introdujeran llamativos tocados con flores y grandes plumas. Todo ello se aprecia en el retrato de María Magdalena de Villaurrutia y López de Osorio, primera marquesa del Apartado (colección Concepción Zaldívar de Valadez), fechado hacia 1790, quien nos ofrece sobre un lado de su cabello cuatro discretos clavos rematados en rosillas de cinco pétalos (posiblemente diamantes) y al otro lado un adorno de plumas acompañado de otras tres agujas similares con un airón, todo ello a juego<sup>46</sup>. Finalmente el gusto academicista puede constatare en el ador-

---

fueron motivos muy repetidos en la joyería española del siglo XVIII. Así se aprecia en los inventarios de bienes de las damas de la nobleza española. Sirva como ejemplo: P. ANDUEZA UNANUA, «Joyas, alhajas y tapices de una dama aragonesa del siglo XVIII: la condesa de Contamina y San Clemente. *Artigrama* n. 24 (2009), pp. 373-389.

43 L. ARBETETA MIRA, «Airón» y «Tembladera», en *La joyería española...* ob. cit., pp. 160-161. IDEM, «Airón, ramo o tembladera de la Virgen del Sagrario», en M.C. GARCÍA GAINZA, R. FERNÁNDEZ GRACIA y P. ANDUEZA UNANUA (coords.), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía española del siglo XVIII*. Pamplona, Caja Navarra, 2005, pp. 330-331. IDEM, «Joyas en el México virreinal: la influencia europea», en J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (coords.), *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. México, 2008, pp. 433, 435 y 439. IDEM, «Las joyas en el retrato virreinal: una aproximación a su estudio», en J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (coords.), *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*. León, 2010, pp. 48-51.

44 *El retrato civil...* ob. cit., pp. 27 y 70, n. cat. 44. B. MACKENZIE (coord.), ob. cit., p. 80 y 173, n. cat. 10. También puede verse una magnífica fotografía, aunque con la imagen volteada, en *Nobles y empresarios...* ob. cit., pp. 254 y 285. Una completa biografía sobre M<sup>a</sup> Ignacia y su fundación religiosa fue realizada por P. FOZ Y FOZ, *La revolución pedagógica en Nueva España: 1754-1820 (M<sup>a</sup> Ignacia de Azlor y Echeverz y los colegios de la Enseñanza)*. Madrid, 1981.

45 M.E. CIANCAS y B. MEYER, «La pintura de retrato...» ob. cit., p. 90. Se ilustra también en: *Nobles y empresarios...* ob. cit., pp. 168 y 283.

46 B. MACKENZIE (coord.), ob. cit., pp. 75 y 180, n. cat. 50. Aunque aquí se indica que el retrato es de colección particular en *El retrato novohispano* ob. cit., pp. 14-15 se informa de que corresponde a la colección Concepción Obregón Zaldívar de Valadez.

no que lucen las hermanas Juana y María Josefa de Lafore Gay y Arce (colección Daniel Liebsohn), fechado hacia 1775<sup>47</sup>. Tocadas con abundantes flores y plumas naturales, decoran la parte delantera de su cabellera con una cadena de eslabones rectangulares con diamantes tabla, rematándose en los extremos por sendas rosas de seis pétalos, también con pedrería.

## EL ADORNO DEL CUELLO Y DEL ESCOTE

La imposición de amplios escotes en el vestido del siglo XVIII propició que los cuellos fueran espacio idóneo para el adorno femenino<sup>48</sup>. Las damas novohispanas participaron de las modas vigentes que consistían en collares cortos y muy ceñidos al cuello en cuyo centro se colocaba a modo de pinjante una pieza destacable. Dichos collares podían ser de perlas, con una perilla central u otra joya, tal y como hemos señalado con anterioridad, pero también de eslabones metálicos, así como de cintas de tela, normalmente seda o terciopelo negro, progresivamente más ceñidas a la base del cuello y abrochadas en la nuca, de cuyo centro se colgaba una cruz, un lazo y en los casos más ricos una combinación de ambos elementos, que podían incorporar una entrepieza llamada trecho<sup>49</sup>. Magníficos ejemplos de todas estas tipologías pueden verse en los retratos que ahora analizamos. No obstante, el retrato ya citado de la familia de los condes de Peñasco a los pies de la Virgen de Guadalupe, fechado en 1771, reúne al mismo tiempo todas las modalidades mencionadas: gargantilla de perlas con almendra, collar metálico y cinta negra, ambos con joyas de pescuezo.

Los collares metálicos, llamados también carcanes, de eslabones seriados, engoznados y con pedrería, los volvemos a encontrar en mujeres de todas las edades. Así se percibe en el retrato de la niña María Josefa Aldaco y Fagoaga (Museo Nacional de Historia), firmado por fray Miguel de Herrera en 1746<sup>50</sup>, que luce una pequeña cruz y en todas las damas (excepto la matriarca y la hija menor) de su familia, los Fagoaga Arózqueta a los pies de la Virgen de Aránzazu, que muestran cruces de oro con abundantes diamantes, haciendo juego con el collar (lám. 2). Tal y como señaló Arbeteta esta tipología resultaría ya anticuada en España, donde se empleó entre 1680 y 1720, lo que significaría el uso algo retardatario de estas joyas en la Nueva España, si bien cabe la posibilidad de que el cuadro no fuera estrictamente contemporáneo a los protagonistas<sup>51</sup>. Mucho más extendido parece, a juzgar por las imágenes conservadas de la segunda mitad de la centuria, el uso de la cinta de

47 *Nobles y empresarios...* ob. cit., pp. 250-251 y 285.

48 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte...* ob. cit., p. 392 y 395.

49 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española...* ob. cit., pp. 58-59. IDEM, «Joyas en el México virreinal...» ob. cit., p. 437. A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte...* ob. cit., pp. 392-395.

50 M.E. CIANCAS y B. MEYER, *La pintura de retrato...* ob. cit., p. 19. Hija de Manuel de Aldaco y de Juana de Fagoaga y Arózqueta, su madre debe de ser una de las jóvenes que aparecen en el retrato colectivo de los Fagoaga Arózqueta a los pies de la Virgen de Aránzazu. *El retrato civil...* ob. cit., p. 50 y 68, n. cat. 22.

51 L. ARBETETA MIRA, L., «Las joyas en el retrato virreinal...» ob. cit., pp. 48, 50-51.

terciopelo negro con una joya, progresivamente más ceñidas al cuello. El caso más sencillo de estas joyas de pescuezo lo muestra Ana Cristina Pablo Fernández de Arteaga y Mendizábal, ejecutado por José María de Alcívar hacia 1760 (Museo Nacional de Historia), quien exhibe una sencilla cruz latina de oro<sup>52</sup>. Más interesante resulta la alhaja de María Juliana Rita Núñez de Villavicencio y Peredo (colección particular), ricamente ataviada con telas orientales llegadas a través del galeón de Manila<sup>53</sup>. Su joya guarda claras similitudes con un ejemplar conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas, fechado por Arbeteta en el primer tercio del siglo XVIII, así como con un dibujo recogido en el códice de Guadalupe. Su cronología coincidiría por tanto con el lienzo realizado por autor desconocido hacia 1735. La joven se adorna con un ceñido collar de perlas así como con una cinta negro con cierta caída de la que pende una cruz griega, precedida de un trecho, todo ello de oro y posiblemente diamantes. La alhaja conservada en España así como la aparecida en el mencionado dibujo de Guadalupe estaban asociadas a sendos petos y podían utilizarse como remate en la parte inferior de los mismos<sup>54</sup>. Dadas las analogías existentes entre todas estas alhajas, es muy posible que ocurriera lo mismo con la joya de María Juliana, de modo que podría formar también parte de una alhaja mayor, quizás un peto o también un lazo, y ser desmontable, lo que nos hablaría del uso polivalente de determinadas joyas.

A mediados del siglo XVIII los lazos, bien individualmente, bien asociados a una cruz, que desde la centuria anterior habían adornado en España el pecho de las damas cambiaron de ubicación y se trasladaron al cuello, ajustados ahora a la citada cinta textil a través de unos pasadores y en muchos casos haciendo juego con las arracadas o pendientes<sup>55</sup>. Los ejemplos, una vez más, son múltiples. Aunque de pequeño tamaño, delicado y exquisito resulta el lazo con almendrilla de plata y brillantes que luce una dama con apariencia tímida de la familia Sánchez Navarro (colección particular)<sup>56</sup>. Pero es el ejemplar que porta María de la Luz Padilla y Cervantes (Brooklyn Museum), en el retrato que de ella hizo Miguel Cabrera hacia 1755-60, el que alcanza un mayor desarrollo vertical y riqueza<sup>57</sup>. De oro y abundantes diamantes, presenta el típico esquema de lazo de doble lazada, muy abierto, con gran nudo central y copete, del que pende una cruz griega, si bien se remata con un motivo almendrado en el brazo inferior (lám. 3). Esta misma tipología de joya,

52 *El retrato civil...* ob. cit., pp. 57 y 67, n. cat. 1. M.E. CIANCAS y B. MEYER, *La pintura de retrato...* ob. cit., p. 119. B. MACKENZIE (coord.), ob. cit., pp. 71 y 176, n. cat. 30.

53 B. MACKENZIE (coord.), ob. cit., pp. 98 y 173, n. cat. 13.

54 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española...* ob. cit., p. 163.

55 Sobre los lazos puede verse: L. ARBETETA MIRA, *La joyería española...* ob. cit. pp. 53 y 58. IDEM, «Joyas en el México virreinal...» ob. cit., p. 437. A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte...* ob. cit., pp. 414-417. M.I. PÉREZ RUFI, «La joyería imaginada. Una colección de grabados de diseños de joyas del siglo XVIII», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 602-606.

56 *El retrato civil...* ob. cit., p. 58 y 72, n. cat. 78.

57 M.L. SABAU GARCÍA (dir.), ob. cit., pp. 250-251.



LAMINA 3. *María de la Luz Padilla y Cervantes. Detalle.*

pero abrochada a un collar metálico, la encontramos también en María Ana Luisa Ruiz de la Rabia (colección Germán Bolland Carrere)<sup>58</sup> y en el retrato de una dama anónima del Museo Nacional de Historia<sup>59</sup>. En ambos casos los eslabones metálicos con diamantes engastados adquieren forma floral.

Avanzada la segunda mitad de la centuria la joya comenzó a extenderse horizontalmente sobre la cinta de terciopelo como se ve en el retrato de María Luisa de Parma realizado por Mengs en 1765. Esta misma idea, aunque sin lazo central y con otros motivos decorativos, se plasmó en el retrato de Juana Leandra Gómez de Parada (colección particular) realizado hacia 1780<sup>60</sup>. Sobre la tela se compone una rosa central disponiéndose hacia los lados una guirnalda de tupido follaje de hojas, motivo que se repite en las manillas<sup>61</sup> (lám. 4).

Tipología más excepcional entre las ricas criollas novohispanas, a juzgar por el único ejemplar que ha llegado hasta nosotros a través de un retrato, fue la devota, una gargantilla muy ceñida al cuello con un ramal central, formando una T, rematada en su parte inferior por un pequeño motivo, que se puso de moda en el tercer cuarto de siglo. Magdalena Villaurrutia, marquesa del Apartado (colección Concepción Obregón Zaldívar) luce un ejemplar cuajado de diamantes y rematado por una palomita, derivada de la orden francesa del Espíritu Santo<sup>62</sup>.

Finalmente cerramos este apartado refiriéndonos nuevamente a las hermanas Lafora Gay y Arce. Ambas portan joyas muy parecidas. Son de plata con multitud de diamantes engastados y presentan una estructura triangular decorada a base de elementos vegetales, cintas y flores con montura al aire, rematadas en la parte inferior por un diamante en forma de almendra orlado por otros más pequeños. Mientras María Josefa luce la pieza colgando de una cinta de terciopelo, su hermana Juana prolonga la joya alrededor del cuello.

## EL ADORNO DEL VESTIDO

A pesar de la extremada riqueza de las telas, puntillas y pasamanerías empleadas por las damas de la alta sociedad novohispana, importadas en muchos casos desde Asia a través de la nao de China y desde diversos países de Europa, durante el siglo XVIII el adorno del vestido femenino, como ocurría en España, se centró sobre todo en el corpiño. En ocasiones puntuales incorporaron sobre él sargas de perlas

58 *El retrato civil...* ob. cit., pp. 46 y 69, n. cat. 33.

59 M.E. CIANCAS y B. MEYER, *La pintura de retrato...* ob. cit., 165. Puede verse también en M. MARTÍNEZ DEL RIO DE REDO, «Joyas coloniales...» ob. cit., p. 66.

60 *El retrato civil...* ob. cit., pp. 39 y 71, n. cat. 58. *El retrato novohispano...* ob. cit., p. 49. B. MACKENZIE (coord.), ob. cit., p. 100 y 178, n. cat. 41. *Nobles y empresarios...* ob. cit., pp. 50 y 281.

61 L. ARBETETA MIRA, «Joyas en el México virreinal...» ob. cit., p. 438.

62 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española...* ob. cit., p. 63. IDEM, «Joyas en el México virreinal...» ob. cit., p. 438. Sobre la fotografía ver también nota 45.

y perillas formando dibujos simétricos como se aprecia en el retrato de Francisca Javiera Tomasa Mier y Terán (Museo Nacional de Historia) quien, cuando corría el año de 1778, se adornó además sendas retículas de perlas sobre las hombreras<sup>63</sup>.

María Ignacia de Azlor y Echeverz luce sobre la parte superior de su corpiño una magnífica joya de oro con engastes de pedrería que deriva de los lazos metálicos surgidos en el siglo XVII y que poco a poco sustituyeron a los de tela tan visibles en la época de Velázquez. Es de dos piezas: la superior de gran desarrollo con botón central y la inferior una rosa circular. Arbeteta, que lo denomina corbata, lo relaciona directamente con las joyas que lucen Nicolasa Manrique de Mendoza y Teresa Francisca de Mudarra en sus retratos atribuidas a Claudio Coello y fechados en torno a 1690, las cuales a su vez considera precedentes inmediatos de los petos<sup>64</sup>.

Aunque nacido en el siglo XVII, el peto fue por su tamaño, valor y peso, la más sobresaliente dentro del elenco de alhajas que se desarrolló en el ámbito hispano. De forma triangular, su origen se halló en la yuxtaposición de varias piezas dispuestas de manera decreciente, que cubrían todo el corpiño, desde el escote hasta la cintura, y podían completarse con un gran lazo textil superior<sup>65</sup>. Así se ve en el retrato de la joven Ignacia Tadea de Arózqueta (colección Concepción Obregón Zaldívar de Valadez)<sup>66</sup>. Fechado con anterioridad al 7 de julio de 1720, momento en el que aquella joven de diecisiete años, tomó los hábitos, nos ofrece una extraordinaria alhaja de tres cuerpos: dos circulares –en realidad dos joyas de pecho– y un tercero puntiagudo como remate inferior, todo ello realizado con una labor de cincelado y abundantes diamantes. Sin embargo, este desarrollo vertical pronto se modificó y se tendió a ensanchar el peto, acortándose su altura. Así se comprueba una vez más en el magnífico retrato de la familia Fagoaga Arózqueta a los pies de la Virgen de Aránzazu, donde las tres hijas mayores lucen extraordinarios petos de oro de gran tamaño, con hojarasca vegetal y pedrería, que se completan con gotas o lágrimas y se rematan en la parte superior por tembladeras con flores esmaltadas y piedras preciosas, a juego con los adornos del cabello, ya comentados (lám. 2). Este mismo tipo estuvo de moda en España en el primer tercio del siglo XVIII como lo demuestran algunos petos conservados principalmente en tesoros marianos como el de la Virgen del Sagrario en la catedral de Pamplona<sup>67</sup>. Menos airoso y más pesado

63 *El retrato civil...* ob. cit., pp. 55 y 71, n. cat. 64.

64 L. ARBETETA MIRA, «El peto, la joya por antonomasia en la España del siglo XVIII», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 46-47. IDEM, «Joyas en el México virreinal...» ob. cit., p. 435.

65 Un exhaustivo estudio sobre los petos, su origen, su evolución y sus tipos puede verse en L. ARBETETA MIRA, «El peto, la joya...» ob. cit., pp. 41-63.

66 *El retrato civil...* ob. cit., pp. 24 y 70, n. cat. 43.

67 L. ARBETETA MIRA, «Joyas en el México virreinal...» ob. cit., p. 433-434. IDEM, «Las joyas en el retrato virreinal...» ob. cit., pp. 48-50. IDEM, «Peto, lazo y cetro de la Virgen del Sagrario» ob. cit., pp. 332-335. I. MIGUÉLIZ VALCARLOS «El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco», en M.C. GARCÍA GAINZA y R. FERNÁNDEZ GRACIA (coords.), *Estudios sobre la catedral de Pamplona*. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro n. 1, pp. 238-241.



resulta el ejemplar que luce Gertrudis Antonia Roldán (colección particular) en su retrato fechado hacia 1750<sup>68</sup>. Se trata de una joya de perfil triangular de gran desarrollo en la que se sobreponen dispuestas horizontalmente tres rosetas circulares y una cuarta sobre el vértice inferior la cual inscribe una placa esmaltada con una iluminación enmarcada por follajes vegetales. La pieza se completa con farolillos laterales y un copete en abanico. Mucho más dinámico y ligero es el peto de alamar, destinado a abrochar el jubón, que muestra la ya citada María de la Luz Padilla y Cervantes. Presenta una roseta central enmarcada por roleos así como almendrillas y varios copetes con lágrimas. Junto con la joya de pescuezo y los pendientes forma un magnífico aderezo de oro y diamantes (lám. 3).

En el siglo XVIII hubo también petos de lazo, como los que exhibieron las reinas españolas en diversos retratos o como lo atestiguan ciertas alhajas que han llegado hasta nuestros días. En la Nueva España sólo hemos encontrado un ejemplar retratado. Lo porta una dama anónima avanzado el siglo XVIII según nos informa su indumentaria, quien además se adorna con una joya de pescuezo de lazo y cruz, manillas de perlas, castellanas con relojes, así como piochas, airón y clavos sobre su cabello. El lazo, en el que combina oro, plata y piedras preciosas, es de múltiple lazada con un gran nudo central e incorpora otros dos lazos similares de menor tamaño como copete y remate inferior, completándose la decoración con pequeñas rosillas<sup>69</sup>. Según Arbeteta por su tamaño hay que ponerlo en relación con los gustos de la corte portuguesa, si bien resultaría un ejemplar anticuado respecto a los diseños españoles contemporáneos<sup>70</sup>.

## LOS PENDIENTES

Una característica de los pendientes o aretes novohispanos durante el siglo XVIII fue su diversidad tipológica. Basta con recorrer detenidamente los cuadros de castas y las diversas escenas pintorescas, costumbristas o de galanteo ofrecidas por los múltiples biombos conservados en diferentes colecciones y museos para apreciar las infinitas variantes que presentaron estas alhajas, que iban desde sencillos aros o alambres metálicos con piedras de colores o aljófares hasta ejemplares de riqueza extraordinaria, favorecidos por unas modas de amplios escotes y rostros despejados. No obstante entre las mujeres de alcurnia destacaron, como ocurría en la Península, tres modelos<sup>71</sup>. El más extendido fue el formado por un broquelillo

68 B. MACKENZIE (coord.), ob. cit., pp. 68 y 174, n. cat. 17.

69 Publicado en M. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, «Joyas coloniales...» ob. cit., p. 64 y M. ROMERO DE TERREROS Y VINENT, *Las artes industriales en la Nueva España* (Ed. revisada y anotada por M. T. CERVANTES DE CONDE Y ROMERO DE TERREROS DE PRÉVOISIN). 2ª ed. México, 1982, p. 42.

70 L. ARBETETA MIRA, «Joyas en el México virreinal...» ob. cit., p. 439.

71 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española...* ob. cit., pp. 57-61-62. A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte...* ob. cit., pp. 384-391.

con engaste circular de pedrería, a veces formando una flor, con una perla piriforme suspendida. No en vano fue el modelo más empleado por las reinas españolas en la primera mitad del siglo XVIII, pero extendido en la Nueva España durante toda la centuria. Sirva como ejemplo las ya mencionadas María Francisca Esquivel y Serruto (lám. 1), María Josefa Tobío y Estrada o Ana Cristina Pablo Fernández Arteaga. También tuvieron un gran desarrollo los llamados pendientes de *girandole*, popularizados por los diseños de Gilles L'Egaré a partir de 1663. De oro o plata y con pedrería o perlas, estaban compuestos por un botón, un cuerpo intermedio apaisado –en muchas ocasiones un lazo– y tres colgantes con forma de lágrima. Los vemos de tamaño discreto en varias de las damas Fagoaga (lám. 2). Pero con el tiempo se alargaron y agrandaron como se comprueba en la pareja de oro y esmeraldas exhibidas en una vitrina del Museo Nacional de Historia del castillo de Chapultepec<sup>72</sup> y en los retratos de la segunda mitad del siglo XVIII. Entre ellos destacan el de Micaela Ximénez del Arenal y Elezalde (colección Banamex)<sup>73</sup> que combina el oro con los diamantes, o en María Isabel Esquivel y Serruto donde los lazos y grandes perlas aperilladas de sus pendientes hacen juego con el collar formando un aderezo. Otras optaron por la combinación de plata y diamantes como se ve en Ana María de la Campa Cos, condesa de San Mateo de Valparaíso y marquesa de Jaral de Berrio (colección Banamex y colección Rodrigo Rivero Lake Antigüedades)<sup>74</sup>, en la joven anónima custodiada en el Phoenix Art Museum<sup>75</sup>, en la llamada dama con abanico y moño expuesta en el castillo de Chapultepec<sup>76</sup> o en las ya mencionadas hermanas Lafora Gay o Juana Leandra Gómez de Parada (lám. 4). Menos reflejado en la pintura se muestra el tercer modelo, denominado *pendeloque*, formado por botón, lazo y una gota de pedrería o perla. Un sencillo ejemplo lo vemos en una de las damas Fagoaga, pero un ejemplar soberbio lo luce María de la Luz Padilla y Cervantes (lám. 3).

## OTRAS JOYAS

Además de las tipologías mencionadas, que podían formar parte de un conjunto de varias piezas a juego, denominado aderezo, el adorno femenino se podía completar con otras alhajas como eran sortijas, manillas y relojes.

72 Fotografiados en M. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, «Joyas coloniales...» ob. cit., p. 55, M. ROMERO DE TERREROS VINENT, *Las artes industriales...* ob. cit. (2ª edición revisada y anotada), p. 48 y L. LAVÍN y G. BALASSA, *Museo del Traje Mexicano. El siglo de las Luces*. Vol. IV. México, 2001, p. 291.

73 B. MACKENZIE (coord.), ob. cit., p. 16. C. FERNÁNDEZ DE CALDERÓN Y A. SARMIENTO (coords.), ob. cit., p. 58.

74 C. FERNÁNDEZ DE CALDERÓN Y A. SARMIENTO (coords.), ob. cit., p. 45. B. MACKENZIE (coord.), ob. cit., pp. 109 y 178, n. cat. 38.

75 M.L. SABAU GARCÍA (dir.), ob. cit., pp. 238-239.

76 M.E. CIANCAS y B. MEYER, *La pintura de retrato...* ob. cit., p.165.



LÁMINA 4. Juana Leandra Gómez de Parada. Detalle.

Al igual que los pendientes, las sortijas mostraron variadísimos diseños y posiblemente fueron las joyas que mayor diversidad de modelos y piedras variadas ofrecieron a las damas novohispanas. Predominaron las sortijas de chatón central, bien oval o circular, engastado con piedras preciosas, como se ve, por ejemplo, en María Manuela y María Isabel Esquivel y Serruto, aunque no faltaron las de piedra

única, que a veces se rodeaban de un cerquillo de diamantes, como ocurre con una sortija con un topacio que exhibe María Francisca Esquivel y Serruto, que aparece orlada por diminutos diamantes (lám. 1).

Tal y como hemos visto en líneas anteriores, entre las manillas triunfó el modelo formado por los hilos de perlas, pero avanzado el siglo XVIII también alcanzó gran éxito el tipo de cinta de terciopelo negro haciendo juego con una gargantilla similar. En ellas, y sobre el exterior de las muñecas, se colocaba un broche que bien podía estar relacionado con la joya que se lucía sobre el cuello, como se comprueba en Juana Leandra Gómez de Parada, formando parte de un aderezo (lám. 4), o presentar motivos decorativos diferentes como se ve en los ejemplares ovales de las hermanas Lafora Gay o en Cristina Pablo Fernández de Arteaga, que muestra broches de hebilla, de gusto neoclásico.

Finalmente no podemos dejar de referirnos a los relojes que aparecen en numerosos retratos de las últimas décadas del Siglo de las Luces, siempre curiosamente marcando horas distintas. Préstamo del adorno masculino y llegados desde Francia, Inglaterra y Alemania, se colocaban por parejas colgados de la cintura por medio de catalinas, llamadas castellanas en América. Estas vistosas alhajas estaban formadas por varios cuerpos y ofrecían no sólo diversidad de larguras y materiales, sino también de diseños<sup>77</sup>. Así por ejemplo, mientras Juana Leandra Gómez de Parada ofrece un esquema de lazos y elementos vegetales (lám. 4), María Isabel Esquivel Serruto, que porta cuatro castellanas, muestra unos ejemplares formados por cadenillas de eslabones estrellados y romboidales que sujetan unas placas de esmalte con escenas figuradas de la Antigüedad clásica, típicas del ocaso del Siglo de las Luces.

Ésta ha sido una breve aproximación a las alhajas que lucieron algunas damas novohispanas a lo largo del siglo XVIII. Con sus joyas, muy relacionadas con las modas peninsulares, aunque también con particularidades y peculiaridades propias, hicieron uso de un consumo suntuario ostentoso con el que pretendieron transmitir una imagen de nobleza y abolengo.

---

77 L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería en la Colección Lázaro Galdiano*. Segovia, 2003, pp. 198-205. L. LAVÍN y G. BALASSA, ob. cit., p. 289.



# I tesori delle confraternite di Polizzi Generosa. Suppellettili liturgiche d'argento dal XVI al XIX secolo

SALVATORE ANSELMO  
*Università degli Studi di Palermo*

Le suppellettili liturgiche d'argento custodite dalle confraternite di Polizzi Generosa, così come quelle di altri centri siciliani<sup>1</sup>, sono la chiara testimonianza della fede e della devozione dei confrati che, talora spinti da esigenze liturgiche, hanno commissionato numerose opere ad argentieri, orafi, corallari, intagliatori, ebanisti, paratori, sartori, marmorari, stuccatori, doratori, scultori, pittori. Molti di questi manufatti d'arte decorativa si sono perduti nel corso dei secoli sia per il loro naturale utilizzo sia per l'incuria a cui sono stati destinati. Maria Concetta Di Natale, nel catalogo della mostra *Le confraternite dell'arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, nota significativamente che: «Più o meno ricchi, più o meno nobili, gli aderenti ad una confraternita si adoperano per l'abbellimento della loro sede e l'ottimizzazione delle funzioni che loro competono. Tramite l'apporto personale, lasciti e donazioni, contributi di ogni tipo, laddove è possibile, riescono ad avere nel migliore dei casi una sede autonoma per le loro riunioni, le loro funzioni, le loro operazioni e ogni

---

1 Si veda a riguardo S. VARZI, *Le Confraternite di Cefalù e i loro inediti argenti*. Cefalù, 2005 dove sono pubblicate le uniche suppellettili liturgiche di tutta la Diocesi di Cefalù, a cui appartiene Polizzi Generosa. Ringrazio Vincenzo Anselmo per avermi fornito le fotografie nn. 1, 3 e 4.

altra attività connessa; in caso contrario si devono accontentare di un altare o di un ambiente, all'uopo strutturato, di una chiesa che li ospita, ma non loro»<sup>2</sup>.

Gran parte di queste confraternite, durante le processioni del santo titolare, portano, spesso indossando un particolare abito, il loro simulacro ligneo adorno di ex-voto<sup>3</sup>. Le congregazioni, che attraversano le strette vie del centro urbano insieme al clero, alle autorità civili e ai fedeli, erano in precedenza introdotte dai gonfaloni mentre tuttora utilizzano gli stendardi<sup>4</sup>. Il dipinto su tela della chiesa di San Gandolfo la Povera di Polizzi, attribuito allo spagnolo Joannes de Matta e datato ai primi decenni del XVI secolo, raffigura, in uno dei riquadri laterali, i confrati incappucciati in processione con due gonfaloni<sup>5</sup>. Questi intagli, simile a quello ligneo che si conserva nella Galleria Regionale della Sicilia a Palazzo Abatellis e proveniente da Tusa<sup>6</sup>, sono documentati in diverse chiese di Polizzi e nei paesi limitrofi<sup>7</sup>.

Tra le più antiche congregazioni del centro madonita, menzionate dagli eruditi locali, come fa il Malatacca nel suo Diario Sacro del 1718<sup>8</sup>, Vincenzo Abbate annovera quella del Santissimo Sacramento che, composta essenzialmente da nobili, aveva sede, almeno sino agli inizi del Seicento, in Chiesa Madre. Alla prestigiosa cappella della Matrice appartiene, infatti, la custodia d'argento che reca la firma del noto Nibilio Gagini, la data 1586 e il nome del poco conosciuto committente Leonardo Cirillo, *Utriusque Iuris Doctor*, che ebbe particolari incarichi nella stessa compagnia<sup>9</sup>. Stilisticamente distante dalle soluzioni di gusto gotico-catalano, la superba suppellettile reca sulla base mistilinea e romboidale due scene prefigurative

2 M.C. DI NATALE, «Le confraternite dell'arcidiocesi di Palermo committenza, arte e devozione», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Le confraternite dell'arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*. Palermo, 1993, p. 17.

3 In merito alle confraternite si veda V. ABBATE, *Inventario polizzano. Arte e società in un centro demaniale del Cinquecento*. Palermo, 1992, pp. 33-34, 47-50; C. BORGESE, *Documenti editi e inediti su Polizzi Generosa e sul comprensorio delle Madonie*. Palermo, 1999, pp. 106-110 con precedente bibliografia e più di recente S. GUGLIUZZA, *Il sentimento religioso a Polizzi*. Caltanissetta, 2005.

4 V. ABBATE, ob. cit., pp. 33, 47-50.

5 Ibidem, p. 40.

6 V. ABBATE, «Il Palazzo, le collezioni, l'itinerario», in G.C. ARGAN, V. ABBATE e E. BATTISTI (a cura di), *Palazzo Abatellis*. Palermo, 1991, p. 79.

7 S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni «magister civitatis Politii» e la scultura lignea nelle Madonie*. Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative Maria Accàscina, collana diretta da M.C. Di Natale, n. 1. Bagheria, 2009, pp. 18-20.

8 G. DI FIORE, ALIAS MALATACCA, *Diario Sacro di Polizzi [...]*, ms. sec. XVIII, Palermo, Biblioteca Comunale, Qq c. 84, c. 22 r e passim.

9 Per l'opera cfr. V. ABBATE, *Polizzi. I grandi momenti dell'arte*. Caltanissetta-Polizzi Generosa, 1997, pp. 81-87; M.C. DI NATALE, «Le arti decorative dal Quattrocento al Seicento», in *Storia della Sicilia*, vol. IX. *Arti figurative e architettura in Sicilia*. Roma, 1999, p. 516; S. ANSELMO, *Polizzi. Tesori di una città demaniale*. Quaderni di Museologia e storia del Collezionismo, collana di studi diretta da M. C. Di Natale, n. 4. Caltanissetta, 2006, pp. 66-68; V. ABBATE, scheda n. 8, in S. RIZZO (a cura di), *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*. Catalogo della mostra. Catania, 2008, pp. 802-803 e S. ANSELMO, scheda n. 5.2.2, in A. PAOLUCCI (a cura di), *La bella Italia. Arte e identità delle città capital*. Catalogo della mostra. Cinisello Balsamo-Torino, 2011, p. 220.



LAMINA 1. Nibilio Gagini. Custodia Eucaristica (1586). Polizzi Generosa, Chiesa Madre.

dell'Eucaristia: la Caduta della Manna e il Sacrificio di Melchisedek (lám. 1). Il basso fusto risulta, invece, interrotto dal nodo ottagonale con nicchie dove campeggiano i quattro Evangelisti ed i Padri della Chiesa, ovvero coloro che hanno reso noto la Rivelazione del Messia. Dentro un loggiato rinascimentale primeggia l'Ultima Cena mentre sul cornicione perimetrale sono posti gli angeli con i simboli della passione. Sopra, a completamento della struttura, si erge una manierista architettura per il Santissimo sovrastata da Cristo Risorto che conclude il percorso catartico iniziato con gli episodi del Vecchio Testamento<sup>10</sup>.

Interessante opera attribuita al già citato Nibilio Gagini è il Crocifisso in argento proveniente dalla Congregazione dei Bianchi e San Giuseppe la Pace la quale, un tempo ospite nella distrutta chiesa di San Giuseppe, è sorta nel XVIII secolo dalla fusione di alcuni confrati della Compagnia del Monte di Pietà con quelli del Santissimo Corpo di Cristo (lám. 2)<sup>11</sup>. Dell'opera, esposta alla *Mostra d'Arte Sacra delle Madonie* del 1937 allestita presso il convento dei Padri Riformati a Petralia Sottana, Maria Accascina, che per prima la riferisce al noto argentiere palermitano,

10 S. ANSELMO, «Influenze spagnole nelle suppellettili liturgiche siciliane del Quattro e del Cinquecento», in J. RIVAS (a cura di), *Estudios de Platería*. Murcia, 2009, pp. 102-104.

11 V. ABBATE, *Inventario polizzano...* ob. cit., p. 97. Per l'opera cfr. S. ANSELMO, *Polizzi. Tesori...* ob. cit., pp. 24-25 con precedente bibliografia.





LAMINA 2. Nibilio Gagini (?). Crocifisso (fine XVI-inizi del XVII secolo). Polizzi Generosa, Congregazione riunite dei Bianchi e San Giuseppe la Pace.

scrive: «questo Crocifisso si presenta modellato con un tale gusto alla frammentarietà luministica da rilevare più una personalità di orafo che di scultore. La plastica insistenza sulla superficie epidermica a scopo chiaroscurale, le raffinate esperienze con cui intorno al sottile e aguzzo viso sono creati rivoli di ombre nella capigliatura, quella espressività misuratamente patetica che è dei Gagini, tutto persuade ad una attribuzione che potrebbe essere suffragata dal paragone con altra Croce processionale vista anni or sono nel Palazzo Arcivescovile di Palermo»<sup>12</sup>. L'ipotesi del possibile autore è stata sostenuta dalla critica successiva che ha proposto diversi raffronti anche se non è da escludere che si tratti di quel Crocifisso realizzato da Giuseppe Li Muli. Secondo il documento del 1623 Costantino Cirillo e Giovanni Mistretta, rispettivamente rettore e confrate della congregazione del Santissimo Sacramento, risultano debitori di Vincenzo de Trapani, orafo di quella Città, per una cifra che l'artigiano aveva anticipato al Li Muli per la realizzazione di un Crocifisso<sup>13</sup>. Si tratterebbe, quindi, di un'opera commissionata ad un abile argentiere che si può identificare o con lo stesso Nibilio Gagini oppure con Giuseppe Li Muli che ebbe la commissione, poi affidata in subappalto a Giovanni Zuccaro, del busto posto sopra l'urna d'argento di San Gandolfo a Polizzi, opera dove vi interviene in maniera preponderante il già citato Nibilio<sup>14</sup>.

Interessante suppellettile tardo cinquecentesca è l'inedita pisside della chiesa di Santa Maria dell'Udienza che, custodita dall'omonima confraternita, risulta manomessa nel corso dei secoli. La base e il piccolo fusto, incisi con elementi floreali,

12 M. ACCASCINA, «Ori, stoffe e ricami nei paesi delle Madonie». *Bollettino d'Arte* XXI, n. 7, gennaio 1938, pp. 310-311.

13 S. ANSELMO, *Polizzi. Tesori...* ob. cit., p. 21.

14 *Ibidem*, pp. 68-69 con precedente bibliografia.

sono da datare alla seconda metà del XVI secolo e rientrano in quella tipologia di opere tardo cinquecentesche, come conferma il reliquiario di San Gerardo in argento e rame della Chiesa Madre di Termini Imerese che reca la data 1572<sup>15</sup>. L'elemento di aggancio e la teca della pisside di Polizzi, in argento e rame dorato, sembrano, invece, successivi, seppur non risultano visibili i marchi. Si tratta, come molte altre opere, di una suppellettile liturgica che a seguito di un brusco restauro è stata smontata e rimontata utilizzando parti provenienti da altri manufatti.

È custodita dalla settecentesca confraternita della Madonna del Rifugio, con sede nella chiesa di San Nicolò de Franchis, ma in precedenza nella chiesa di Santa Caterina Vergine e Martire (Badiula), il calice in argento interamente decorato dai simboli della passione che è stato pubblicato di recente<sup>16</sup>. L'opera, dalla diffusa tipologia, è stata raffrontata con un altro calice coevo, la cui coppa è stata sostituita nel corso dei secoli, della confraternita della Madonna degli Schiavi con sede nella chiesa di Santa Maria La Porta di Polizzi<sup>17</sup>. La suppellettile della chiesa di San Nicolò è stata anch'essa modificata nel corso dei secoli, la coppa, infatti, presenta i marchi della maestranza di Palermo, il punzone con l'aquila a volo alto e quello del console GC53 da identificare con Giovanni Costanza, in carica dal 27 giugno 1753 al 25 giugno dell'anno seguente<sup>18</sup>. Presenta pure una coppa postuma, esattamente del 1750-1751, il calice della Chiesa Madre di Sclafani Bagni realizzato prima del 1609 e quello inedito della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Castelbuono la cui coppa è stata vidimata nel 1788 dal console palermitano don Gioacchino Garraffa mentre la base e il fusto sono degli inizi del Seicento, entrambe le suppellettili sono raffrontabili con quella della chiesa di San Nicolò<sup>19</sup>.

Affine agli esempi menzionati è l'inedito calice della chiesa di San Gandolfo all'Eremo di Polizzi che, realizzato in argento e argento dorato, è costituito anch'esso da base circolare decorata con motivi floreali, nodo ovoidale e sottocoppa purtroppo tagliato ai margini (lám. 3). Si tratta, infatti, di una tipologia molto diffusa come confermano i diversi calici custoditi nella Chiesa Madre di Sutera<sup>20</sup> o quello della Matrice Nuova di Castelbuono riferito ad argentiere palermitano degli

---

15 M. VITELLA, *Gli argenti della Maggior Chiesa di Termini Imerese*. Termini Imerese, 1996, pp. 63-64.

16 S. ANSELMO, «Il tesoro della Confraternita della Madonna del Rifugio di Polizzi Generosa», in S. GUGLIUZZA (a cura di), *Il sentimento...* ob. cit., p. 53.

17 Ibidem.

18 S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale. Milano, 1996, II. 2010, p. 77.

19 Per il calice di Sclafani Bagni cfr. S. ANSELMO, «Dagli inventari le arti decorative del XVI-XVII sec. di Sclafani Bagni e Caltavuturo», in R. TERMOTTO, S. ANSELMO e P. SCIBILIA, *Orafi e argentieri nei paesi delle Madonie. Note d'archivio*. Polizzi Generosa, 2002, pp. 31-32; per la lettura del marchio dell'opera di Castelbuono vedi S. BARRAJA, ob. cit., p. 80.

20 M.V. MANCINO, schede nn. II, 6-7, 9, 10, 14, in M. C. DI NATALE e M. VITELLA, *Il Tesoro della Chiesa Madre di Sutera*. Caltanissetta, 2010, pp. 60-61, 62-64, 66-67.



LAMINA 3. Argentiere Palermitano. Calice (inizi del XVII secolo e 1639). Polizzi Generosa, chiesa di San Gandolfo la Povera.

inizi del XVII secolo<sup>21</sup> o ancora la pisside della chiesa di San Giorgio di Piana degli Albanesi dello stesso ambito e periodo dell'opera precedente<sup>22</sup>. Il manufatto di Polizzi, da ricondurre ai primissimi anni del Seicento, come suggerisce il raffronto con il calice del 1607 del Museo Diocesano di Monreale<sup>23</sup>, presenta sulla coppa la triplice punzonatura della maestranza di Palermo, l'aquila a volo basso, il marchio dell'esecutore P seguito da una lettera poco chiara, forse la R, e quello del console AVC da identificare con Alfonso Vaginaro che l'ha vidimato nel 1639, anno di realizzazione della parte superiore<sup>24</sup>. Posticcia sembra la scritta sotto la base che così recita S.G.E.M, forse da sciogliersi come San Gandolfo all'Eremo.

Tipicamente barocco, nelle soluzioni decorative, è il turibolo della già citata confraternita della Madonna del Rifugio<sup>25</sup>. L'opera, che è resistita al surriscaldamento a cui è sottoposta, presenta timide soluzioni floreali e la parte superiore reca, affinché si espanda il fumo odoroso, trafori a intrecci. La suppellettile presenta la triplice punzonatura, l'aquila di Palermo a volo basso, il marchio del console ·D·C e quello del console MCC identificato con Melchiorre Curiale in carica negli anni 1633, 1645 e 1650<sup>26</sup>. Il punzone dell'argenteiro DC senza i puntini, talvolta perché usurati dall'utilizzo dell'opera stessa oppure perché illeggibili, si trova non a caso sulla corona di Santa Caterina riferita ad argenteiro palermitano della metà del XVII secolo e custodita nel monastero benedettino della vicina Geraci Siculo<sup>27</sup>.

Alcune delle opere qui esaminate sono state certamente realizzate grazie a lasciti testamentari di prelati, nobili e facoltosi uomini di potere, come quel Francesco Mudaro (o Modaro) che, vissuto nella prima metà del Seicento, si sposa con Elisabetta Notarbartolo e rimasto senza prole, lascia i propri beni alla chiesa di San Pancrazio ed ai Padri Osservanti del Convento di Santa Maria di Gesù di Polizzi, i quali innalzarono i loro edifici *intra moenia* sull'area dallo stesso donata<sup>28</sup>. Le maggiori opere realizzate per volere dell'aristocratico le rinveniamo nella chiesa di San Pancrazio, come deduciamo dall'inventario redatto nel 1740 per ordine dell'allora Vescovo di Cefalù Domenico Valguarnera (1732-1751), che riferisce due manufatti con lo

21 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*. Quaderni di Museologia e storia del Collezionismo n. 1. Caltanissetta, 2005, pp. 56-57.

22 D. BALSANO, scheda n. 2, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Tracce d'Oriente. La tradizione liturgica greco-albanese e quella latina in Sicilia*. Catalogo della mostra. Palermo, 2007, p. 172.

23 V. CHIARAMONTE, scheda n. I,59, in G. MENDOLA (a cura di), *Gloria Patri. L'Arte come linguaggio del Sacro*. Palermo, 2001, p. 142.

24 S. BARRAJA, ob. cit., p. 64.

25 S. ANSELMO, «Il tesoro della Confraternita...» ob. cit., p. 53.

26 S. BARRAJA, ob. cit., pp. 63-65.

27 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro nella contea dei Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo*. Caltanissetta-Geraci Siculo, 1995, II, ed. 2006, pp. 39-40.

28 Cfr. C. BORGESSE, *Delle Famiglie siciliane nobili e illustri vissute in Polizzi tra il XII e il XIX secolo*. Palermo, 1998, p. 109; C. BORGESSE, *Documenti editi e inediti...* ob. cit., p. 51. Si veda pure V. ABBATE, *Inventario polizzano...* ob. cit., p. 116 e più di recente S. ANSELMO, *Polizzi. Tesori...* ob. cit., p. 16.



LAMINA 4. *Argenterie Palermitano. Ostensorio (1758-1759). Polizzi Generosa, chiesa di San Pancrazio.*

stemma, esattamente: «*una casubula di tela d'oro rossa con suo grande gallone... e otto pallii d'altari cioè uno di tela d'oro con sua frinza rossa*»<sup>29</sup>. Di tutte queste opere d'arte si conserva tuttora la pianeta rossa realizzata probabilmente in Italia nella seconda metà del XVII secolo e custodita dalla confraternita di San Pancrazio (detta pure delle Anime Purganti) con sede nell'eponima chiesa. I confrati avevano infatti l'obbligo di seppellire tutti i poveri della città<sup>30</sup>. Stemma dei Mudaro, insieme a quello delle Anime Purganti, presenta l'ostensorio del 1757-1758 che dovette essere realizzato con il lascito dello stesso Francesco Mudaro e che è conservato nella medesima chiesa (lám. 4)<sup>31</sup>.

Presenta soluzioni tardo barocche l'inedito calice della chiesa del Carmine custodito dalla Deputazione del Crocefisso<sup>32</sup>. L'opera, in argento e argento dorato, reca soluzioni fitomorfe, testine di cherubini alate ed ha base mistilinea tripartita da volute e coppa svasata. La suppellettile, come denunciano i marchi impressi, è stata realizzata da un anonimo argentiere palermitano del 1746-1747, anno in cui è stata vidimata dal console Andrea Lambrosia<sup>33</sup>. Realizzato nel 1730-1731 è invece il Crocefisso della confraternita di San Giovanni di Dio con sede presso la chiesa di Santa Margherita (Badia Vecchia). L'opera, che reca i marchi della maestranza di Palermo, presenta quei tratti stilistici tipici dei crocifissi lignei del periodo<sup>34</sup>. Dalla chiesa della Santissima Annunziata dei Fatebenefratelli, come indicano le effigi incise sulle lamine, provengono pure il turibolo e la navicella della chiesa della Badia Vecchia di Polizzi che sono state realizzate nel 1766-1767 da un anonimo argentiere palermitano<sup>35</sup>.

Tra le numerose opere settecentesche delle confraternite di Polizzi Generosa si ricorda l'ostensorio della già citata confraternita di Santa Maria degli Schiavi la quale ebbe come fine primario «quello di raccogliere elemosine per il riscatto dei carcerati e dei prigionieri cristiani catturati e resi schiavi dai barbareschi nelle zone magrebine del Nord-Africa»<sup>36</sup>. L'inedita opera, ancora tardo barocca nello stile, presenta base circolare, nodo ellittico, raggiera leggermente frastagliata e diverse testine di cherubini alate, di cui una funge da aggancio tra fusto e parte superiore. La suppellettile è stata realizzata da un anonimo argentiere palermitano dalla sigla GAM nel 1755-1756, come suggerisce il punzone di Antonio Pensallorto apposto nei medesimi anni per verificare la qualità della lega del metallo prezioso<sup>37</sup>. Lo stes-

29 S. ANSELMO, *Polizzi. Tesori...* ob. cit., pp. 142-143, doc. n. XXII.

30 V. ABBATE, *Inventario polizzano...* ob. cit., p. 106.

31 Per le opere cfr. S. ANSELMO, *Polizzi. Tesori...* ob. cit., pp. 16, 89, 112.

32 Per l'opera cfr. G. SPERANZA CASCIO, *L'antico culto del S. Crocifisso a Polizzi Generosa onorato e venerato nella chiesa di S. Maria del Carmine*, s.l. 2002.

33 S. BARRAJA, ob. cit., p. 76.

34 S. ANSELMO, *Polizzi. Tesori...* ob. cit., pp. 83-84.

35 *Ibidem*, pp. 93-94.

36 V. ABBATE, *Polizzi. I grandi...* ob. cit., p. 109.

37 S. BARRAJA, ob. cit., p. 77.

so console vidima pure il reliquiario a palmetta del Velo della Vergine in argento, con base in rame dorato del XVII secolo della chiesa di San Nicolò di Polizzi<sup>38</sup>. Quest'ultima opera, custodita dalla confraternita della Madonna del Rifugio, presenta il marchio dell'argentiere G·A·M, forse lo stesso dell'opera precedente dove non è facile distinguere i piccoli segni distintivi. Reca una base tipica degli inizi del XVII secolo pure il reliquiario a palmetta di Santo Stefano custodito dalla recente omonima confraternita e realizzato nel 1792-1793 come denuncia il marchio del console e della maestranza palermitana<sup>39</sup>.

Esuberanti soluzioni ormai rococò, che timidamente vanno a sostituire le meno frivole decorazioni tardo barocche, caratterizzao l'inedita pisside della chiesa del Carmine in argento e argento dorato. Questa, per dirla con l'Accascina, presenta quelle «arricciature spumeggianti quasi imitanti creste di onde nel loro frangersi e disciogliersi nel movimento ondoso della superficie»<sup>40</sup>. L'opera è stata realizzata da un argentiere palermitano nel 1764-1765, anno in cui viene vidimata da Francesco Mercurio<sup>41</sup>. Il calice è raffrontabile con la pisside della chiesa di Santa Maria degli Angeli (Gancia) di Palermo riferito ad Antonio Maddalena ed eseguito nel 1765<sup>42</sup>.

Tra le opere del XVIII secolo, oltre l'ostensorio del 1760-1761 in stile rococò e con il pellicano della confraternita di Santa Maria degli Agonizzanti di Polizzi Generosa e la navicella pressoché coeva della stessa associazione<sup>43</sup>, ricordiamo il già noto ostensorio della confraternita della Madonna del Rifugio realizzato nel 1765-1766 da un argentiere dalla sigla G·C<sup>44</sup>. Non è da escludere che quest'ultimo punzone possa essere quel marchio G·C seguito da una stellina, nel nostro caso forse logorata, che un tempo era riferito all'argentiere Geronimo Cipolla. Quest'ultimo punzone si riscontra in diverse opere siciliane tra cui sull'ostensorio del 1762 della chiesa di Sant'Orsola di Palermo oppure sulla pisside della chiesa di Santa Croce di Caltanissetta<sup>45</sup>.

Tante e diverse sono invece le inedite suppellettili liturgiche delle confraternite realizzate in stile neoclassico, tra queste molte sono custodite dalla confraternita

38 S. ANSELMO, «Il tesoro della Confraternita...» ob. cit., p. 53.

39 Ibidem.

40 M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia*. Palermo, 1974, p. 382.

41 S. BARRAJA, ob. cit., p. 78.

42 S. RICCOBONO, scheda n. 58, in S. GRASSO, M.C. GULISANO e S. RIZZO (a cura di), *Argenti e cultura rococò nella Sicilia Centro-Occidentale 1735-1789*. Catalogo della mostra. Palermo, 2008, pp. 359-360.

43 La confraternita, attualmente ospite nella chiesa di Santa Maria delle Grazie (Badia Nuova), è sorta nel 1661 e aveva sede nella chiesa di Santa Maria di Gesù, cfr. C. BORGESE, *Documenti editi e inediti...* ob. cit., p. 108. Per l'opera si veda S. ANSELMO, «Il tesoro della Confraternita...» ob. cit., p. 54 e S. ANSELMO, «Suppellettili liturgiche in argento tra culto, documenti e committenti», in S. ANSELMO e R.F. MARGIOTTA (a cura di), *I Tesori delle Chiese di Gratteri*. «Quaderni di Museologia e storia del Collezionismo» n. 2. Caltanissetta, 2005, p. 27.

44 S. ANSELMO, «Il tesoro della Confraternita...» ob. cit., p. 54.

45 M.C. GULISANO, scheda n. 46, R. CIVILETTO, scheda n. 101, in *Argenti e cultura...* ob. cit., pp. 351-352, 389.

della Madonna del Castello con sede presso la chiesa di Santa Caterina, nota come Badiula, ma un tempo invece nell'omonima chiesa, ormai in rudere. Si tratta di un calice, una pisside, un turibolo con la rispettiva navicella e di diversi candelieri. A questi si aggiunge un grande ostensorio in argento e argento dorato costituito da una base circolare quadripartita da altrettanti volute con ghirlande tra soluzioni modulari, fusto scanalato con nodo aggettante, raggiera con raggi regolari e cornice ottagonale. Unisce la parte superiore con quella inferiore un simpatico angelo realizzato a sbalzo e raffigurato genuflesso mentre tiene con una mano un mazzo di spighe e con l'altra due grappoli d'uva. Angeli e figure allegoriche realizzate a fusione fungono spesso da sostegno alla raggiera in numerose suppellettili liturgiche del periodo, come confermano gli ostensori conservati nelle chiese di Bisacquino<sup>46</sup>. L'opera di Polizzi è stata vidimata da don Gioacchino Garraffa nel 1788<sup>47</sup> e realizzata da un anonimo argentiere che appone la sigla DGRL.

Reca, invece, il punzone dell'anonimo argentiere palermitano dalla sigla S\*A, la semplice corona d'argento della confraternita di Santa Maria degli Schiavi che è stata realizzata nel 1790, anno in cui è stata vidimata dal console Simone Chiapparo come denuncia la triplice punzonatura<sup>48</sup>. Si tratta, quindi, di un argentiere, identificato in Salvatore Amari, attivo nelle Madonie visto che nel Tesoro della Chiesa Madre di Caltavuturo si trovano una pisside del 1790 e una base del 1791 di un inedito calice, entrambi con lo stesso marchio dell'artefice<sup>49</sup>. Recano solamente il punzone costituito dalla A preceduta dall'asterisco il calice del 1791 della stessa Matrice di Caltavuturo e il sottocoppa e la coppa di un altro inedito calice dello stesso edificio chiesastico, già dalla chiesa delle Anime Sante, che presenta il punzone TB91 del console Tommaso Burgarello che ha vidimato l'opera nel 1791<sup>50</sup>.

---

46 R.F. MARGIOTTA, *Tesori d'arte a Bisacquino*. Quaderni di Museologia e storia del Collezionismo n. 6. Caltanissetta, 2008, pp. 150-152.

47 Per l'opera cfr. S. ANSELMO, *Polizzi. Tesori...* ob. cit., p. 101, per il marchio cfr. S. BARRAJA, ob. cit., p. 81.

48 S. BARRAJA, ob. cit., p. 81.

49 Per la pisside cfr. M. GIANNOPOLLO, «Le suppellettili liturgiche», in L. ROMANA (a cura di), *Caltavuturo. Atlante dei beni culturali*. Roccapalumba, 2009, p. 266, per i marchi cfr. S. BARRAJA, ob. cit., p. 81.

50 Per il calice cfr. M. GIANNOPOLLO, ob. cit., p. 265 per i marchi cfr. S. BARRAJA, ob. cit., p. 81.





# Joyas y objetos de plata en la casa de Fernán-Núñez: aportaciones documentales de los siglos XVIII y XIX

INÉS ANTÓN DAYAS  
SOFÍA MARTÍNEZ LÓPEZ

De entre las más relevantes familias de la nobleza española, la de los Fernán-Núñez es una de las más activas, socialmente hablando, ofreciendo, sin duda alguna, una serie de particularidades y características que podrían fijar el modelo, casi un arquetipo, de ejercicio del poder como clase de la élite europea, intercalándose en sus hábitos tanto conductas mimetizadas de la tradición como aquellas otras más propias de la contemporaneidad. A través de los ajuares de los miembros de esta familia y de los actos que organizan y en los que participan se puede comprobar cómo se van materializando, entre finales de Setecientos y la centuria del XIX, los cambios que en el ámbito del gusto y de lo suntuario se van a ir produciendo en consonancia con los nuevos tiempos.

La genealogía de los Fernán-Núñez se remonta hasta el siglo XIV, momento en el que aparece el primer título nobiliario relacionado con esta villa cordobesa.

Entre los años finales del Setecientos y las primeas décadas del siglo XIX este linaje va ocupando una posición hegemónica en el contexto de la nobleza española. El condado ostentado durante el siglo XVIII es elevado, a partir de 1817, a la dignidad ducal. Así, Carlos José Gutiérrez de los Ríos, VI Conde de Fernán-Núñez y embajador de España en Francia durante la Revolución Francesa, ostentó el título de conde hasta 1795. Tras él, su hijo, Carlos José Francisco de Paula Gutiérrez de

los Ríos y Sarmiento, VII Conde de Fernán-Núñez, es otra de las figuras más relevantes dentro de la familia, pues con él se inicia el ducado de los Fernán-Núñez y el esplendor de la dinastía<sup>1</sup>.

La documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, corrobora el importante papel que juegan las fuentes de carácter privado o de carácter notarial como documentos que atestiguan las pautas de comportamiento de esta familia y aportan luz sobre su patrimonio y posesiones materiales. Como afirma Peñafiel Ramón, lo más interesante de estos documentos resulta ser el factor humano que en ellos está presente, es decir, comprender el porqué de la posesión de una pieza y contextualizarla; aspecto en el no siempre veces se repara lo suficiente<sup>2</sup>. A menudo se tiende a pensar que existen pocas fuentes directas en relación a las joyas y a los objetos de plata del ámbito privado pero los protocolos notariales, testamentos y documentación de archivos de familias nobles, contienen una cantidad de datos, todavía no suficientemente valorados, que permiten sistematizar el estudio de estas piezas integradas en las colecciones nobiliarias<sup>3</sup>.

---

1 El título de Duque se creó como premio a los servicios prestados a su causa. Fue hombre de confianza de Fernando VII, durante la guerra de la Independencia, participando como diplomático en las jornadas de Bayona frente a Manuel Godoy, Embajador en Inglaterra y plenipotenciario en el Congreso de Viena, además de ser responsable en las negociaciones que dieron lugar a la intervención de los «Cien mil hijos de San Luis» contra Riego. Tras la muerte de Carlos José en 1822 es su hija y primogénita quién hereda el título de II Duquesa de Fernán-Núñez, María Francisca de Assis Gutiérrez de los Ríos y Vicente de Solís, también Marquesa de la Mina debido a su matrimonio con Felipe Osorio y de la Cueva, V Marqués de dicho territorio. El matrimonio sólo tuvo una descendiente y fue de nuevo una mujer quién continuó con el linaje. La III Duquesa de Fernán-Núñez, sería María Pilar Osorio y Gutiérrez de los Ríos desde la muerte de su madre en 1836 y hasta 1921, año de su muerte. Era además duquesa del Arco, y Montellano, Marquesa de Castelmoncayo, la Alameda, Castelnuovo, Pons, Plandogan y Miranda de Auta, Condesa de Barajas, de Frigiliana, de Molina de Herrera, de Montehermoso y Puertollano, Dave, Baronesa de Anueva, Serra y Monsalavén. Además por su matrimonio en 1852 con Manuel Falcó d'Adda, Marqués de Almonacir, se integran las casas de Cervellón, Condado de Elda, Anna y Puñonrostro entre otros, y entroncan también con la casa de Alburquerque y Cuellar; siendo también Dama de la Real Orden de la Reina María Luisa y Grande de España. Es ella quien ostenta el título con la mayor extensión cronológica de toda la familia y será en su tiempo cuando se alcance el mayor esplendor de esta casa ducal.. Su segundo hijo y primer varón, Manuel Felipe Falcó y Osorio, IV Duque de Fernán-Núñez, contrajo matrimonio en 1896 con Silvia Álvarez de Toledo y Gutiérrez de la Concha, agregándose los títulos de Duque de Bivona y Duque de Xiquena. (I. ANTÓN DAYAS, *Espacios y ocio de lo femenino en el palacio de Fernán-Núñez. 1861-1929*. [Tesis de licenciatura]. Murcia, 2010. pp. 28-34).

2 A. PEÑAFIEL RAMÓN, «Entre el lujo y la humildad. Plata, status y comportamiento social en la Murcia del S. XVIII», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 417-429.

3 A propósito de este tipo de estudios pueden ampliarse los datos sobre algunas de las familias más importantes de la corte. A. LÓPEZ CASTÁN, «El Marqués de Yranda y el coleccionismo de muebles y objetos suntuarios a la moda en tiempo de Carlos III», en *Congreso Español de Historia del Arte. VII CEHA. Patronos, promotores, mecenas y clientes*. (Actas). Murcia, 1989, pp. 507-518. M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, «Galas y regalos para una novia. A propósito de la boda de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva, Duquesa de Alba», en C. DE LA PEÑA, M. PÉREZ SÁNCHEZ, M.M. ALBERO, M.T. MARÍN y J.M. GONZÁLEZ (coords.), *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*.

\* \* \* \*

La documentación a propósito de la joyería y las colecciones de plata de los Fernán-Núñez se encuentra en relación directa con ajuares, herencias y encargos destinados a su disfrute personal, el consumo suntuario como práctica del poder, y para una proyección ostentosa del rango que tiene como escenario las mansiones y palacios que habitaban. Especial relevancia tienen por lo que respecta a esos interiores señoriales las referencias los servicios de mesa, ejemplo más directo, junto con la propia arquitectura, del esplendor de la casa<sup>4</sup>.

## 1. JOYAS PARA EL MATRIMONIO: LA DOCUMENTACIÓN DE LAS CAPITULACIONES MATRIMONIALES DE LOS FERNÁN-NÚÑEZ

El ajuar y la dote de la mujer para el matrimonio reflejan la riqueza y la ostentación propia de la familia en las piezas que lo componían. La dote aportada por la mujer a los esponsales ofrece datos a propósito de la ropa blanca, de color, muebles, abanicos, alhajas y otros bienes. En definitiva, las pertenencias más directamente relacionadas con lo suntuario y con la moda vigente.

Una referencia importante será la documentación generada con motivo del matrimonio, en 1777, entre María Magdalena de la Cueva y de la Cerda, IV marquesa de la Mina, con Felipe Carlos Osorio, VI conde de Cervellón. Las capitulaciones matrimoniales, fechadas en 1789, dan buena cuenta del elevado valor de la colección de joyas que ella recibió con motivo de su casamiento tanto por su prometido como por las más distinguidas familias de su entorno social:

[...]RAZÓN DEL VALOR DE VARIAS ALAJAS COMO SE VERÁ POR MENOS A SABER:

*primeramente un par de pendientes de esclava con 392 brillantes y 118 esmeraldas, su valor.....9.500 rs de vellon mrs.*  
*una sortija de lanzadera con pasta color de rosa, con 48 brillantes en la orla y 12 rosas de Holanda, y un brillante en medio vale.....1.146 rs vellón*

(Actas digitales). Murcia, 2008. En lo que se refiere a los estudios sobre la plata: B. SANTAMARINA, «Aparadores castellanos de los siglos XV y XVI en Castilla: cocineros y plateros al servicio del rey y de la nobleza». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* n. 81, 2000, pp. 199-218 y «La platería madrileña y la Casa de Osuna: las piezas de la vajilla de una duquesa ilustrada». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* n. 38, 1998, pp. 99-144.

4 L. ARBETETA MIRA, «Casa y posición social: El ajuar barroco, reflejo de un estatus», en *Casas señoriales y palacios de Navarra*. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro n. 4. Pamplona, 2009, pp. 9-33.

una sortija octogonal, con 24 brillantes en la orla, y un sol con un brillante en medio, y las rafagas con 52 rosas de Olanda, encima de una pasta azul, su valor.....6.000 rs + roca  
 un medallon con un lazo por copete todo guarnecido con 273 brillantes vale.....6000 + medinaceli  
 una piocha con 109 brillantes de color con 21 rubíes, 23 esmeraldas y 14 zafiros vale.....3.000 + villalobos  
 un alfiler con 91 brillantes que hace para el pelo, y para el pañuelo engastado en oro, y plata vale.....3600 rs + montealigüe  
 un palillero de piedra agata guarnecido de oro con 14 diamantes rosas, 20 rubíes y 12 esmeraldas vale.....1200 +sastago  
 un collar con pendientes largos con 84 perlas ensartadas, en una cadeneta de oro vale.....1800 rs + fernan nuñez  
 una piocha a ymitacion de una espiga de trigo con 60 brillantes y 53 topacios vale...2000 +astorga  
 una sortija de lanzadera con pasta color de lila, orla de brillantes, 16 diamantes brillantes y cinco dichos encima de la pasta vale.....2400 rs +abrantes  
 un adrezo de brillantes, rubíes, esmeraldas y topacios se compone de collar con dos herraduras, dos almendras, arracadas de tres gajos, seis flores, y dos pulseras, tiene dicho adrezo 1495 brillantes, 171 esmeraldas, 267 topacios, 115 rubíes que en todo son 2.048 piedras, vale.....89.085 rs  
 un adrezo de brillantes, se compone de collar con tirana de dos borlas, arracadas, broches, seis alfileres, tiene 3.473 brillantes, vale.....134.500 vistas del novio  
 un reloj de repetición, con cadena, sello, llave, todo de oro guarnecidos con 97 brillantes y 874 rosas de Holanda, vale.....24.000 rs  
 una sortija de lanzadera, con 38 brillantes en la orla en medio una pasta azul con diez brillantes y un en medio amarillo es todo su valor.....2500 rs  
 SUMA: 285.731 rs

CERTIFICO como platero aprobado en esta corte, he visto y tasado las alhajas que expresa este papel y para que conste lo firmo en Madrid a 24 de Noviembre de 1789<sup>5</sup>. FELIPE DANDRE<sup>6</sup>.

Años después, su hijo Carlos José Gutiérrez de los Ríos, VII Conde de Fernán-Núñez, más tarde I Duque, contrajo matrimonio con María Vicenta Solís y

5 AHN. Sección Nobleza. FERNANNÚÑEZ C. 102, D. 9.

6 A propósito de Felipe Dandre, se encuentra una referencia en la prensa madrileña de la época, lo cual permite situarlo en esa capital ejerciendo activamente como artífice platero: *D. Felipe Dandre, platero de oro, que vive en la Calle Caballero de Gracia n. 38, qto. tercero, tiene un surtido de muelles picados para el uso de evanistas; los que se darán con equidad (Diario de Madrid. 7 de octubre de 1793).*

Lasso de la Vega, VI condesa de Montellano<sup>7</sup>, aportando esta dama una singular y destacada colección de alhajas adecuadas, según parece entrever la documentación, al gusto del momento:

[...] *un medallón de brillantes con su lazo enganado al aire para colocar al derecho y el reverso con una presilla en el botón vale todo con 29 fruescas colocadas en la seda, vale todo.....42.280 rs*  
*su lazo 55 brillantes y en medio un brillante vale todo.....19.732*  
*mas tiene 27 brillantes valen..... 12577*  
*idem oro plata y cristal y caxa.....390 rs*  
*echura del medallón y lazo.....2880 rs*  
*total: 76.810 rs*

#### **Greca**

*una cinta echura de greca con 659 piedras que valen.....38.343,25*  
*por la echura..... 3954*  
*ydem por la plata.....48 rs*  
*total: 42.345,25*

#### **Arracadas**

*unas arracadas de plata y oro de piedras que tiene 59 brillantes y 271 piedras colocadas todo en.....14625*  
*en echura.....19.305*  
*en plata y oro..... 79*  
*total: 69.052*

#### **Cuatro alfileres:**

*un alfiler con un gancho para el pecho con una piedra en el medio vale.....1200*  
*idem 28 prusias valen..... 8859,12*  
*idem 382 brillantes valen.....20.182, 17 rs*  
*echura.....2466*  
*plata y oro.....75 rs*  
*segundo alfiler tiene una piedra grande con color que vale.....5800*  
*tiene 228 brillantes de varios tamaños.....28.440*  
*por la echura.....1.374*  
*plata y oro.....50*

<sup>7</sup> Doña María Vicenta poseía, además, una buena cantidad de títulos: IV duquesa del Arco, XII marquesa de Miranda de Anta, VII condesa de Saldueña, V condesa de Frigiliana, VII condesa de Puertollano, hija de Álvaro de Solís Wignacourt y Folch de Cardona, V duque de Montellano, IV conde de Saldueña, y de su primera mujer Andrea Lasso de la Vega y Silva, XI marquesa de Miranda de Anta, VI condesa de Puertollano. (A. DE CADENAS Y LÓPEZ y V. DE CADENAS Y VICENT, *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*. Instituto «Salazar y Castro». Madrid, 2003).

tercer alfiler	
<i>tiene el tercer alfiler un piedra vale.....</i>	<i>2.160</i>
<i>idem 555 dichas de varios tamaños valen.....</i>	<i>15.986</i>
<i>echura.....</i>	<i>3.336</i>
<i>plata y oro.....</i>	<i>40</i>
total: 21.522	
cuarto alfiler:	
<i>con una estrella y una piedra grande vale.....</i>	<i>1.800 rs</i>
<i>435 brillantes valen.....</i>	<i>14.560</i>
<i>echura.....</i>	<i>2.616</i>
<i>plata y oro.....</i>	<i>40</i>
<i>valen los 4: 110.985, 30 rs</i>	
<b>sortijas</b>	
<i>una sortija con guarnicion a la greca con una piedra vale.....</i>	<i>9500</i>
<i>idem otra piedra [de la otra sortija.....</i>	<i>10.000</i>
<i>tiene 150 brillantes las dos en.....</i>	<i>9890,21</i>
<i>echura y oro de ambas.....</i>	<i>1500</i>
total: 30.890, 21	
<b>manillas</b>	
<i>unas manillas con el reverso[] tiene 12 piedras colocadas en los medios de las flores va-</i>	
<i>len.....</i>	<i>18.000</i>
<i>tiene 154 brillantes.....</i>	<i>39.937, 17</i>
<i>tiene 163 brillantes.....</i>	<i>21.750</i>
<i>por la echura.....</i>	<i>4.935</i>
<i>oro y plata.....</i>	<i>300</i>
total: 84982,17	
<b>collar</b>	
<i>un collar de chatones con la marsia grande vale.....</i>	<i>7.200</i>
<i>dichas puestas en la ultima caida vale.....</i>	<i>52.800</i>
<i>idem 37 chatones de la fila del medio.....</i>	<i>34.500</i>
<i>id. chatones de las dos filas ultimo del collar.....</i>	<i>43.380</i>
<i>37 brillantes.....</i>	<i>18.390</i>
<i>8 brillantes.....</i>	<i>9.600</i>
<i>13 brillantes valen.....</i>	<i>9.585</i>
<i>19 piedras menudas valen.....</i>	<i>2.250</i>
<i>dos dicha puestas en el colgante.....</i>	<i>7.200<sup>8</sup></i>

En general, en estos actos sociales, además de la propia aportación de la novia, los regalos que recibían los futuros matrimonios, tanto de las familias como de los

invitados al enlace, se concretaban en objetos de llamativa riqueza. En el siglo XIX, en las crónicas sociales de la prensa periódica madrileña, es frecuente encontrar referencias a este tipo de agasajos. En el caso concreto de los Fernán-Núñez, el VIII duque de Montellano, don Felipe Falcó, hijo de la III Duquesa de Fernán-Núñez, contrajo matrimonio con la Srta. Carlota Maximiliana de Escandón en 1891<sup>9</sup>. Los regalos de boda fueron plasmados al detalle en esas sugerentes crónicas periodísticas dada la relevancia social de los cónyuges y la espectacularidad de los obsequios:

*[...] Tuvo la novia: una riviére de brillantes, un collar de perlas, una gargantilla de perlas, diademas de perlas y brillantes, una mariposa de rubíes y brillantes, varias horquillas de brillantes, broche de rubíes y perlas y varios brazaletes y sortijas heredadas de su madre. Además los duques de Fernán-Núñez la obsequiaron con un aderezo, diadema y broche de turquesas y brillantes junto con un abanico. [...] El novio recibió: de la novia cuatro perlas, botones de puños y botonadura completo de oro y plata [...]»<sup>10</sup>.*

Cinco años más tarde, en 1896, contraía matrimonio el primogénito y futuro duque de Fernán-Núñez, Don Manuel Felipe Falcó Osorio d'Adda y Gutiérrez de los Ríos, con Doña Silvia Álvarez de Toledo y Gutiérrez de la Concha, hija de los duques de Bivona. Meses después se publicó en un periódico madrileño la pormenorizada lista del «equipo de boda» con la que se había obsequiado a la novia. Junto con la ropa blanca, vestidos y encajes aparecían reseñadas las joyas:

*[...] Regalo del novio— Suntuoso collar de dos hilos de gruesas perlas alternadas por brillantes de igual tamaño.*

*De la duquesa de Fernán-Núñez.— Aderezo completo de esmeraldas y brillantes con diadema de estilo Imperio y riquísimo collar, que figura entre las joyas más notables de Madrid.*

*De la duquesa de Alba y de la de Montellano.— Dos joyas de brillantes y rubíes.*

*De los duques de Bivona.— Riviére de brillantes y alfiler de perlas negras y brillantes.*

*De la condesa viuda de Torrejón.— Rama de brillantes, lazo de esmeraldas y brillantes, borlas de brillantes y sortija con zafiros y brillantes.*

*Marquesa de Tavara.— Pulsera de rubíes, perlas y brillantes [...]»<sup>11</sup>.*

9 J. VALVERDE FRAIKIN, *Títulos nobiliarios andaluces*. Granada, 1991, p. 367.

10 *La época*. 17 de noviembre de 1891. Madrid.

11 *La correspondencia de España*. 7 de abril de 1896. Madrid.



Gracias a estos documentos se puede seguir de cerca la evolución tipológica de la joyería española y cómo ésta se iba adaptando a los gustos y las modas imperantes en cada momento. La documentación de la casa Fernán-Núñez permite, en un sentido más amplio, conocer herencias y legados en los que las joyas y las piedras preciosas alcanzan una prominente significación. Sirva como ejemplo la relación de joyas, fechada en 1783, que recibe el VI Conde de Fernán-Núñez, Carlos José Gutiérrez de los Ríos con motivo de la muerte de su hermana la duquesa viuda de Béjar<sup>12</sup>:

*Razon por menos del valor que segun se halla el comercio en el dia, y como si fueran ávenderse tienen las alajas que aqui se expresan sobre poco mas ó menos, según el juicio que de ella he hecho, y son propias del Exmo. Conde de Fernan Nuñez, por herencia que le dejó su Exma. Hermana mi Señora la Duquesa Viuda de Bejar.*

*Aderezo vinculado nº 1*

<i>Tres lazos de pecho y mangas con 850 britts hago juicio valen enel dia según su calidad y peso.....</i>	<i>7082</i>
<i>Un collar de cuatro hilos, con caida dedos hilos a saton con almendra, y vorla y entodo 294 britts.....</i>	<i>6600</i>
<i>Un par de pendientes de tres colgantes crecidos y menudos.....</i>	<i>2700</i>
<i>Una piocha de flores y palmas con 101 brillantes.....</i>	<i>990</i>
<i>Siete botones para el pecho con 280 brillantes.....</i>	<i>1600</i>
<i>Tres flores para la cabeza con 183 brillantes.....</i>	<i>720</i>
<i>Dos sortijas con 54 brillantes.....</i>	<i>890</i>
<i>Un par de pulseras con 14 brillantes crecidos en orla cada uno, y sobrepastas azules en uno una cestita y en otro un ramo de flores gdo. de rosas de Olanda.....</i>	<i>1824</i>
	<i>22406</i>

*Alajas sueltas de Brillantes nº 2*

<i>Una piocha de brillantes, esmeraldas y perlas con una concha y en toda ella 337 brillantes.....</i>	<i>612</i>
<i>Un par de pulseras con 356 brillantes.....</i>	<i>920</i>
<i>Un par de arracadas con 602 britts menudos.....</i>	<i>1361</i>
<i>Un par de anillos con 116 brillantes.....</i>	<i>360</i>
<i>Una sortija con 25 britts y una zifra de rositas.....</i>	<i>60</i>
<i>Otra sortija con un zafiro orlado con 15 brillantes.....</i>	<i>11</i>

12 Tras la muerte de sus padres, Carlos José y Escolástica tuvieron la protección del monarca Fernando VI, quién encomendó su educación y cuidado a Joaquín Diego López de Zúñiga, duque de Béjar. En 1761, después de un matrimonio anulado canónicamente, el duque de Béjar contrajo matrimonio con Escolástica Gutiérrez de los Ríos que pasaría a ser en 1777, con motivo de la muerte del duque, la duquesa viuda de Béjar. A. de CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, *La Insigne Orden del Toisón de Oro*. Madrid, 2000, p. 442.

<i>Otra de un corazón con corona y 1 brillante.....</i>	<i>16</i>
<i>Un par de anillos para de noche con 16 britts.....</i>	<i>50</i>
<i>Se desicieron dos alfileres con un billante crecido cada uno.....</i>	<i>128</i>
<i>Otro con 11 brillantes.....</i>	<i>10</i>

3591

### *Aderezo de brillantes y piedras de colores, nº 3*

*Los pompones se desicieron...*

<i>Un collarcito, un par de anillos y dos pompones de bonetillo de rosas, rubíes.....</i>	<i>152</i>
---	------------

<i>Un aderezo compuesto de pieza de garganta con su colgante y almendra, y un par de anillos, un par de pulseras y una piocha con un pajarito regulado.....</i>	<i>3255</i>
---	-------------

<i>Un ramo de pecho compañero de brillantes blancos y amarillos, rubíes y esmeraldas y zafiros.....</i>	<i>2666</i>
---	-------------

*Se deshizo.....*

<i>Una piocha antigua de cartonaje de brillantes blancos, amarillos, rubíes y esmeraldas.....</i>	<i>256</i>
---	------------

<i>Un par de anillos con 40 britts y medios verdes.....</i>	<i>150</i>
---	------------

*Se deshizo.....*

<i>Una pieza para el pelo con 62 britts y una esmeralda.....</i>	<i>168</i>
--	------------

<i>Un par de lacillos sueltos con 56 esmeraldas y 26 britts.....</i>	<i>42</i>
--	-----------

6689

### *Diamantes brillantes sueltos en papeles número 4*

<i>Un Brillante pesa gramos 4 febles.....</i>	<i>60</i>
---	-----------

<i>353 otro diferentes partes pn. Ks. 36 6/32 á 9 dñes. Ke.....</i>	<i>1302</i>
---	-------------

<i>239 otros en 24 en Ke. Pesan Ks. 9 26/32 a 10 ½ dñes. Ke.....</i>	<i>411</i>
--	------------

<i>115 otro en 30 en Ke. Pn. Ks. 3 7/32 a 11 dñes. Ke.....</i>	<i>141</i>
--	------------

<i>422 otros de 50 en Ke. Pn. 8 a 12 dñes. Ke.....</i>	<i>381</i>
--	------------

<i>361 otros de 90 3n Ke. Pn. Ks. 4 4/32 a 13 1/2 dñes. Ke.....</i>	<i>222</i>
---	------------

<i>345 otros de color ks. 34 10/32 á 5 dñes. Ke.....</i>	<i>685</i>
--	------------

<i>65 otros chicos rotos Ks. 2 28/32 a 5 dñes. Ke.....</i>	<i>57</i>
--	-----------

<i>9 otros de color defectuosos Ks. 6 15/32 a 7 ½ dñes. Ke.....</i>	<i>194</i>
---	------------

<i>4 otros almendras buenos Ks. 2 28/32 a 15 dñes. Ke.....</i>	<i>172</i>
--	------------

<i>5 otros almendras desiguales Ks. 6 14/32 a 18 dñes. piedra.....</i>	<i>463</i>
--	------------

<i>41 otros rotos pesan Ks. 3 31/32 á 5 dñes. Ke.....</i>	<i>80</i>
---	-----------

<i>Otros rotos de color Ks. 2 12/32 a 5 dñes. Ke.....</i>	<i>47</i>
---	-----------

4218

### *Zafiros, Esmeraldas y Rubíes núm 5*

<i>13... zafiros grandes desiguales pn. Ks. 76 a 7 ps. Ke.....</i>	<i>532</i>
--	------------

<i>43... otros desiguales defectuosos pn. Ks. 39 30/32 a 3 ps. Ke.....</i>	<i>120</i>
--	------------

<i>71... esmeraldas desiguales pn. Ks. 26 10/30 a 4 ps. Ke.....</i>	<i>108</i>
---	------------

<i>365... rubíes desiguales pn. Ks. 28 12/32 a 5 ps. Ke.....</i>	<i>141</i>
--	------------

901

*Perlas num. 6*

<i>Un hilo collar con 31 perlas crecidas pesan 10 adarmes febles à 52 p.s cada adarme.....</i>	<i>520</i>
<i>Otro con 38 perlas medianas y pesan 7 adarmes à 30 pesos.....</i>	<i>210</i>
<i>Un collar de dos hilos con dos borlitas por remates con 187 perlas que pesan 15 adarmes a 18 p.s. el adarme.....</i>	<i>270</i>
<i>Una Firana de dos hilos con dos borlitas por remates con 578 perlas pesan 27 ½ ads. a 12 pesos.....</i>	<i>330</i>
<i>Una devota con su caida y borla con 346 perlitas menudas pesan 6 adarmes a 6 pesos.....</i>	<i>36</i>
<i>Cinco hilitos con 278 perlitas menudas pn 3 adarmes y medio a 6 pesos.....</i>	<i>21</i>
<i>Un par de pendientes de arillo y almendra con 4 perlas guarnecidas de diamantes brill.</i>	<i>600</i>
	<i>1987</i>

*Resumen general de todo su valor*

<i>El aderezo vinculado impta pesos.....</i>	<i>22406</i>
<i>Las alajas sueltas de brillantes.....</i>	<i>3591</i>
<i>El aderezo de britts y piedras de colores.....</i>	<i>6689</i>
<i>Los brillantes en papeles.....</i>	<i>4218</i>
<i>Los zafiros, esmeraldas y rubíes.....</i>	<i>901</i>
<i>La perlas grandes y pequeñas.....</i>	<i>1987</i>
<i>Pesos de 15 rs. de von.....</i>	<i>39792</i>

*Importa toda la valuacion de estas alajas y pedrería suelta, treinta y nueve mil setecientos noventa y dos pesos de quince reales (salvo horror). Madrid 30 de Enero de 1783. = Nicolás Miguel Fernandez de Moratin<sup>13</sup>.*

La creación *ex novo* también está presente. El documento, fechado en 1821, da buena cuenta de todos los trabajos de pedrería y joyería que por deseo del Conde de Cervellón realizará el platero don Plácido de Martín Sanz<sup>14</sup>. Todo son piezas

13 AHN. Sección Nobleza. FERNANNUÑEZ C. 87, D. 33.

14 El título del condado se relaciona con los Fernán-Núñez, en el momento en que Felipe Osorio y de la Cueva, V marqués de la Mina, hijo único del VII Conde de Cervellón, contrajo matrimonio con la II duquesa de Fernán-Núñez, Francisca de Assis Gutiérrez de los Ríos y Vicente de Solís. J. VALVERDE FRAIKIN, ob. cit., p. 345. Sobre el artífice sobre el que recaerá este encargo se conocen más datos por medio de la prensa: *PÉRDIDAS. En la tarde del 27 de septiembre desde el Hospital General hasta la plazuela de Antón Martín se perdió una cadena de reloj [...] Quién lo haya encontrado lo entregará al platero D. Plácido Sanz, que vive en dicha plazuela, frente a la guardia, quien dará mas señas y un buen hallazgo. (Diario de Madrid. 3 de octubre de 1820).* Muestra esta noticia que el platero residía en la ciudad de Madrid, durante el período en el que recibe el encargo del Duque de Cervellón. Más adelante, en 1834, continuaba residiendo en la capital, con el mismo oficio y participando activamente en la vida social de la misma: *MILICIA URBANA DE MADRID. Continuación de la lista de los aprobados por el Exmo. Ayuntamiento y señores adjuntos ayer 34 de abril: [...] D. Plácido Martín*

de uso femenino, y como especifica también el documento, estarían destinadas a Maria Pilar Osorio<sup>15</sup>.

*Cuenta de la obra de pedrería que tengo hecha para el Excmo. Sr. Conde de Cervellón és á saber.*

<i>Una guirnalda de brillantes guarnecida con 2019 brillantes á razón de 8 rl por piedra.....</i>	<i>16152</i>
<i>Un collar de piedras y chatones de varios tamaños guarnecido con 775 brillantes á 8 rl por piedra.....</i>	<i>6200</i>
<i>Unas manillas de varias piezas y chatones con 674 brillantes á 8 rl por piedra.....</i>	<i>5392</i>
<i>Unos pendientes guarnecidos con 210 brillantes á 6 rl por piedra.....</i>	<i>1260</i>
<i>Un Ayron compuesto de palmas plumas y flores, guarnecido con 796 brillantes á 6 rl la piedra.....</i>	<i>4776</i>
<i>Un solitario á la Romana.....</i>	<i>160</i>
<i>Dos cintillos para el aderezo á 80 rl cada uno.....</i>	<i>160</i>
<i>Plata y oro para esta obra.....</i>	<i>5500</i>
<i>Caja para el aderezo.....</i>	<i>560</i>
<i>Ídem para el Ayron.....</i>	<i>90</i>

*Suma toda la cuenta la cantidad de 40250 rl.*

*Sanz, platero— diamantista con tienda [...]. (Diario de avisos de Madrid. 25 de abril de 1834). Para ampliar la información a propósito del trabajo de los joyeros en Madrid: J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Romano (hacia 1830-1896) y Héctor (hacia 1853-1910) Marabini, joyeros en Madrid», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010. pp. 221-234.*

15 Don Felipe Carlos Osorio, VI conde de Cervellón, contrajo matrimonio en 1789 con María Magdalena de la Cueva y de la Cerda y fruto de este matrimonio nacen dos hijos: Felipe María Osorio y María Pilar quien, a fecha de 1853 «no ha tomado estado». A la muerte del VI conde de Cervellón en 1815, es su hijo, Don Felipe María Osorio y de la Cueva, quién ostenta el cargo de VII Conde de Cervellón. En el documento se hace referencia a los dos hermanos. (D.A. DE BURGOS, *Blasón de España. Libro de oro de su nobleza. Reseña genealógica y descriptiva de la Casa Real, la Grandeza de España y los títulos de Castilla*. Tomo II. Madrid, 1853, pp. 266-268). En las publicaciones periódicas madrileñas pueden ampliarse los datos a propósito de esta señora, pues en 1824 aparece una referencia a ella: [...] *Diciembre [...]* A 20. *Años de la sra. Doña María del Pilar Osorio y de la Cueva, hermana del exc. Sr. Conde de Cervellón, duque de Albuquerque y de Fernán-Núñez. Calle de Santa Isabel [...]* (*Guía de la grandeza para el cumplimiento de los días y años de los Excmos. Sres. Grandes de España así residentes en esta corte como fuera de ella, para el año de 1824*. Madrid, 1824. Pág.200). Doña María Pilar Osorio se convierte en marquesa de Noguera, al heredar el título de su padre: [...] *Noguera, Marqués de, [...]* *Informe sobre la cesión del mencionado título a favor de doña María del Pilar Osorio de la Cueva, 14 de febrero de 1849.— Decreto expidiendo carta de sucesión en el título de Marqués de Noguera a favor de Doña María del Pilar Osorio y de la Cueva, 6 de mayo de 1859 [...]* (M.T. FERNÁNDEZ-MOTA DE CIFUENTES, *Relación de títulos nobiliarios vacantes y principales documentos que contiene cada expediente que, de los mismo, se conserva en el archivo del Ministerio de Justicia*. Instituto «Salazar y Castro». CSIC. Madrid, 1984, p. 259).

*Madrid de de Agosto de 1821 = Plácido de Martín Sanz = Valencia 7 de Agosto de 1821 = A la precedente cuenta se aumentaron mil rl vn para el viaje que otro diamantista hizo á esta ciudad para acordar el dibujo del aderezo y tomar ordenes mias para su execución, lo que asciende a 41250 rl de vn de los que se han de rebajar 3231 á saber; 2000 que tomó en la propia ciudad por mano de mi contador Dn. Josef de Goitz Viramendi, el día 3 de febrero del presente año; y los 1231 restantes que dice el citado Dn. Plácido importan las evillas de oro y un puño de bastón esmaltado que le dieron para la obra; y con ello queda reducida esta cuenta para un liquido pago á treinta y ocho mil diez y nueve rl de vn los mismos que satisfara D. Felipe Alvarruiz, y con el correspondiente recibo á continuación datará en sus cuentas conmigo = El Conde de Cervellón =<sup>16</sup>.*

Esta misma referencia contiene varias facturas y relaciones de piezas encargadas y realizadas, así como los materiales que las forman y la procedencia de éstos.

*Cuenta de la obra hecha para mi Sra. D<sup>a</sup> María del Pilar Osorio.*

<i>Un Ayrón con 439 brillantes, á razón de 6 rs. por piedra.....</i>	<i>2634</i>
<i>Oro y plata para el otro.....</i>	<i>500</i>
<i>Caja.....</i>	<i>90</i>
<i>Una guarnición para una cadena de cerda encarnada.....</i>	<i>50</i>
<i>Suma toda la cuenta.....</i>	<i>3274</i>

*Tengo recibidos 800 brillantes con peso de 27 quilates y 16/32.*

*Entregados en la obra 439 con peso de 18 quil.*

*Sobrantes en papel 361 con peso de 9 quil. y 15/32.*

*Madrid 3 de Agosto de 1821 = Plácido de Martín Sanz.*

*Valencia 7 de Agosto de 1821 = Dn. Felipe Alvarruiz pagará del dinero mio que obra en su poder los tres mil doscientos setenta y cuatro rs. vn. de la precedente cuenta = María del Pilar Osorio<sup>17</sup>.*

Tras la muerte de Doña María Pilar Osorio es su sobrina, Doña María del Pilar Loreto Osorio, III Duquesa de Fernán-Núñez<sup>18</sup>, la heredera de una buena parte de las joyas de su tía. De este modo y gracias a estas aportaciones por medio de una

<sup>16</sup> AHN. Sección Nobleza. FERNANNNÚÑEZ C. 887, D. 30.

<sup>17</sup> Ibídem.

<sup>18</sup> El hermano de María Pilar Loreto Osorio de la Cueva, Felipe María, VII conde de Cervellón, casó en 1821 con Doña Francisca Gutiérrez de los Ríos, II duquesa de Fernán-Núñez. El matrimonio tuvo como descendientes a D. Vicente, que murió con tan sólo tres meses de vida, y a doña María del Pilar, que se convirtió en la III duquesa de Fernán-Núñez, años después. (D.A.DE BURGOS, ob. cit., pp. 266-268).

herencia, se amplía el conocimiento del origen y también del destino posterior de muchas de estas piezas. Llegaban a manos de los descendientes, que podían continuar haciendo uso de las mismas.

Reseña de las alhajas que según la cláusula 8ª del testamento otorgado en Valencia á 3 de octubre de 1860 ante el escribano D. Francisco Ponce, por la M. Y. Sra. Dª María del Pilar Osorio y de la cueva, Marquesa de Noguera, ha heredado su sobrina la Excm. Sra. Duquesa de Fernán Núñez, deducidas de esta nota las que legó en varias cláusulas a diferentes personas, y el valor prudencial que á cada una dio el diamantista Dn. Félix Samper, es el que a continuación se expresa.

#### *Rls Vellon*

1. 3 Alfileres corsag de brillantes.....	32000
2. 1 sortija con 1 brillante y el aro de brillantitos.....	1900
3. Un alfiler de brillantes con 3 colgantes.....	2300
4. Una sortija con una esmeralda.....	320
5. Otra id. de rubíes y esmeraldas.....	80
6. Otra id. con topacios.....	90
7. Un par de aretes de brillantes en garras.....	3000
8. Una sortija con diamantes tablas y 1 B.....	1000
9. Un broche de brillantes, perlas y cristales verdes y morados.....	560
10. Un collar con tres hilos de perlas y 3 entrepiezas y broches la de enmedio con cristal verde.....	11000
11. Un collar con ocho hilos de perlas y su broche de perlas y brillantes.....	16000
12. Una pulsera de cinco hilos de perlas y broche brillantes y amatis- tas.....	5800
13. Un collar de un hilo de brillantes con 62 chatones y colgan- te.....	57000
14. Un papel con esmeraldas.....	60
15. Otro con varias perlitas.....	20
16. Otro con rosas de esfera.....	800
17. Otro con brillantes malos y rotos.....	1100
18. Otro con diamantes tablas.....	1260
19. Otro con varias perlas con carguillos de rosas.....	520
<i>Un par de pendientes perlas y piedras falsas y un papel con topacios sin valor.</i>	
<i>Total... 135.530<sup>19</sup></i>	

## 2. EL LUJO AL SERVICIO DE LA MESA: VAJILLA Y CUBERTERÍA

En lo que se refiere al estudio de la platería de la familia Fernán-Núñez, este estudio se centra en exclusiva en los servicios de plata labrada. Para ello se analizan tres documentos que constituyen una aportación documental de la platería de carácter civil en posesión de los Fernán-Núñez a lo largo de los siglos. Se acotan las fechas a los últimos años del siglo XVIII, de 1788 a 1795, donde puede comprobarse la cantidad de piezas que la familia atesoraba y que llegaron hasta ellos por medio de diferentes vías (herencia, dote o compra entre otros)<sup>20</sup>. Pero se establecerá la relación entre todos los enseres existentes en los citados documentos, principalmente a través de su función y lugar dentro de la casa.

La Condesa de Fernán-Núñez adquiere, en 1788, una ingente cantidad de piezas por la herencia que le deja su abuelo, Don Joaquín Jorge de Quiñones<sup>21</sup>, fallecido en esa fecha. Es interesante el análisis de este documento, pues es sabido que durante el siglo XVIII la vajilla, sus piezas y usos se multiplican y adquieren una complejidad. De esta manera, podremos establecer una comparativa entre la vajilla de la familia Fernán-Núñez propiamente dicha, así como de otros nobles, políticos de la época, monarcas, etc. Por todo esto, este documento y los siguientes, permiten realizar una aproximación a las tipologías que en la mesa y en el aparador de los nobles, solían mostrarse en las grandes celebraciones y festejos en el esplendor de las viviendas de la corte.

*Razón de la plata labrada de la Testamentaría del Señor Don Joaquín Jorge de Quiñones adjudicada a la Excelentísima Señora Condesa de Fernán-Núñez su nieta, y heredera de los Mayorazgos que quedaron por su fallecimiento en el año de 1788 a saver:*

*Primeramente una fuente grande de plata con ramos sobredorados con peso de 109 onzas y 2 adarmes a 20 rs. la onza.....2.182,,17*  
*Otra fuente con sobrepuestos esmaltados de azul, su peso 140 onzas y 11 adarmes a 20 rs.....2.182,,26*  
*Dos salvillas lisas de un pie cada una peso de 87 onzas y 9 ½ adarmes a 18 rs.....1.567,,2*  
*24 platos fábrica de Salamanca con 382 onzas y 5 ½ adarmes a 19 rs.....7.265,,20*  
*Dos fuentes lisas con 81 onzas y 10 adarmes a 19 rs.....1.540,,6*

<sup>20</sup> En relación con el encargo de plata para el servicio de mesa por parte de destacados personajes sociales, véase: F.A. MARTÍN, «La vajilla de Godoy», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 451-462.

<sup>21</sup> Este Joaquín Jorge de Quiñones era el abuelo por parte materna de María Esclavitud Sarmiento y Quiñones, Marquesa de Castelmoncayo. Ella casó en 1777 con Carlos José Gutiérrez de los Ríos, VI Conde de Fernán-Núñez. A. DE CADENAS Y LÓPEZ y V. DE CADENAS Y VICENT, ob. cit.

<i>Dos medias fuentes también lisas con 78 onzas y 4 adarmes a 19 rs.....</i>	<i>1.486,,24</i>
<i>Un belón grande con cuatro mecheros y sus espaviladeras con peso de 69 onzas y 2 adarmes a 19 rs.....</i>	<i>1.313,,12</i>
<i>Doce cavos de cuchillos con Armas de la casa con 39 onzas y 6 adarmes a 19 rs.....</i>	<i>748,,2</i>
<i>Otros 6 Id. con una florecita al final de peso a 18 onzas y 15 adarmes a 18 rs.....</i>	<i>340,,30</i>
<i>12 tenedores y 11 cucharas con 67 onzas y 9 adarmes a 18 rs.....</i>	<i>1.216,,20</i>
<i>Siete cucharas, y 6 tenedores con filetes y una con las armas de la casa de peso 41 onzas y 10 ½ adarmes a 16 rs.....</i>	<i>676,,18</i>
<i>Una jarra con dos asas con una zifra en una Águila de peso de 30 onzas a 18 rs.....</i>	<i>540</i>
<i>Unos argadillos para vinagreras con sus candeleros, y saleros con 21 onzas y 14 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>437,,18</i>
<i>Dos candeleros sin marcas de peso de 27 onzas a 14 rs.....</i>	<i>381</i>
<i>Una tazita de plata con asas de peso de 4 onzas y 2 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>87,,23</i>
<i>Una mazerina con su moldura y pozuelo suelto con las armas de la casa de peso de 11 onzas y 8 adarmes a 18 rs.....</i>	<i>207</i>
<i>Dos vasos de camino metido uno en otro de peso de 6 onzas y 12 adarmes a 18 rs...</i>	<i>121,,18</i>
<i>Una sopera con su tapa marcada en Madrid su peso a 6 libras, 15 onzas y 8 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>2.230</i>
<i>Otra sopera igual de la de arriba de peso de 110 onzas a 20 rs.....</i>	<i>2.213</i>
<i>Una fuente de cozido también con su tapa su peso 106 onzas y 6 adarmes a 20 rs....</i>	<i>2.127,,16</i>
<i>Otra fuente de lo mismo que la anterior su peso de 106 onzas y 5 adarmes a 20 rs..</i>	<i>2.126,,8</i>
<i>Otras dos fuentes sin tapa de peso de 98 onzas y 4 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>1.965</i>
<i>Dos azafates largos con asas y armas de peso de 125 onzas y 4 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>2.505</i>
<i>Quatro flamenquillas redondas con sus tapas de peso de 183 onzas y 7 adarmes a 20 r s.....</i>	<i>3.668,,24</i>
<i>Otras quatro flamenquillas triangulares con sus tapas de peso de 197 onzas y 15 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>3.958,,26</i>
<i>Otras quatro flamenquillas quadradas con tapas de peso de 162 onzas y 14 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>3.257,,18</i>
<i>Quatro platos ovalados con tapas de peso de 167 onzas y 3 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>3.343,,26</i>
<i>Dos flamenquillas redondas con asas su peso 46 onzas y 2 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>922,,16</i>
<i>Seis dozenas de cubiertos compuestos de cuchara y tenedor de peso 143 onzas a 20 rs.....</i>	<i>9.660</i>



<i>Dos poncheras con asas y quatro pies de peso de 246 onzas y 4 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>4.925</i>
<i>Dos cucharones para sopa de peso de 19 onzas y 10 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>392,,16</i>
<i>Otros quatro cucharones de mesa de peso de 31 onzas y 13 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>636,,8</i>
<i>Dos ensaladeras con molduras de peso de 28 onzas y 14 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>577,,18</i>
<i>Una salvilla grande de tres pies de peso de 53 onzas y 15 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>1.078,,26</i>
<i>Una salvilla chiquita con pie de peso de 29 onzas y 2 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>582,,16</i>
<i>Otra salvilla grande con pie, y armas de peso de 71 onzas y 14 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>1.437,,16</i>
<i>Otras dos salvillas más chicas con pie, y armas de peso de 62 onzas y 5 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>1.246,,8</i>
<i>Otra savilla más chica también con pie, y armas de peso de 17 onzas y 13 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>256,,14</i>
<i>Dos cubos para botellas con asas de peso de 67 onzas, y 15 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>1.358,,26</i>
<i>Seis dozenas de cuchillos a la francesa a peso de 159 onzas y 12 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>3.195</i>
<i>Seis macerinas figura entre larga con sus pozuelos a peso de 92 onzas y 14 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>1.857,,16</i>
<i>Doze macerinas hechas a contorno, y pozuelos de peso de 162 onzas y 4 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>3.245</i>
<i>Dos salseras a peso de 38 onzas y 2 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>762,,16</i>
<i>Quatro mecheros y sus candeleros y en el pie tres ojas de parra de peso de 106 onzas y 14 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>2.137,,14</i>
<i>Otros quatro candeleros más pequeños sin mecheros con armas de peso de 81 onzas y 10 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>1.632,,16</i>
<i>Dos pares de espaviladeras con sus platillos a peso de 36 onzas y 8 adarmes a 20 rs..</i>	<i>730</i>
<i>Otras espaviladeras con su platillo y armas de peso de 17 onzas y 2 adarmes a 20 rs</i>	<i>342,,16</i>
<i>Dos mostazeras hechura de cubo con sus tapas, platillos, y cucharas de peso todo de 52 onzas y 6 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>1.046,,8</i>
<i>Una escupidera con su tapa, y mango de peso de 23 onzas a 20 rs.....</i>	<i>460</i>
<i>Un braserillo de aparador a peso de 42 onzas y 8 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>850</i>
<i>Dos platos de vinagreras con argadillos, y tapas de peso de 85 onzas y 6 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>1.707,,18</i>
<i>Quatro vasos de peso de 15 onzas y 10 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>312,,16</i>
<i>Una cuchara grande calada de peso de 4 onzas y 2 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>82,,16</i>
<i>Una sopera chica con su tapa, y en ella una alcachofa a peso de 20 onzas y 14 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>417,,16</i>
<i>Una cafetera grande de peso de 57 onzas y 11 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>1.153,,26</i>

<i>Otra cafetera más pequeña peso de 38 onzas y 2 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>762,,16</i>
<i>Una tortillera de chapa calada peso de 4 onzas y 5 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>86,,8</i>
<i>Doze tazillas para dulce de peso de 14 onzas y 15 adarmes a 18 rs.....</i>	<i>267,,30</i>
<i>Un salero con dos tapas a peso de 11 onzas, y 8 adarmes a 18 rs.....</i>	<i>207</i>
<i>Unas espaviladeras con platillo de peso de 11 onzas y 4 adarmes a 18 rs.....</i>	<i>202,,17</i>
<i>Una flamenquilla de peso de 19 onzas y 6 adarmes a 18 rs.....</i>	<i>348,,24</i>
<i>Una salvilla lisa con pie peso de 49 onzas y 12 adarmes a 18 rs.....</i>	<i>895,,14</i>
<i>Un azafate redondo peso de 23 onzas y 12 adarmes a 20rs.....</i>	<i>475</i>
<i>Otro azafate largo con un letrero que dize Almanza de peso de 33 onzas y 6 adarmes a 18 rs.....</i>	<i>600,,24</i>
<i>Doze cucharas y doze tenedores de peso de 71 onzas y 5 adarmes a 20 rs.....</i>	<i>1426,,6</i>
<i>Una dozena de cavos de cuchillos con armas su peso 38 onzas y 4 adarmes a 20 rs...</i>	<i>765</i>
<i>Un velón con sus mecheros para velas y pantalla su peso 39 onzas y 10 adarmes a 19 rs.....</i>	<i>752,,26</i>
<i>Onze cucharitas, onze tenedores, otra cucharita con punta en su extremo calada, y dos tenazitas para azúcar su peso todo 24 onzas y 14 adarmes a 18 rs.....</i>	<i>447,,22</i>
<i>SUMA: 125.551,,5 reales de vellón<sup>22</sup>.</i>	

El documento facilita una visión pormenorizada de la configuración de esta rica colección de objetos de mesa. Entre otros detalles, aporta información sobre la decoración de objetos, muchos de ellos con la representación del escudo de armas de la familia, plasmado en las piezas mediante la técnica del grabado. En otros casos se menciona la procedencia o hechura de los diferentes elementos que conforman la vajilla. Así, se mencionan piezas procedentes de la platería salmantina, de notable importancia en el siglo XVIII; así como piezas procedentes de talleres de la Villa y Corte.

Además, se han de señalar algunos aspectos en cuanto a las tipologías y decoración de las piezas, pues es sabido que a finales del siglo XVII y principios del XVIII se incorporan una serie de nuevas tipologías a la vajilla, que más tarde dejarán de fabricarse en favor de algunos de los nuevos modelos franceses del Rococó. Es el ejemplo de los *velones* en cuanto a piezas de iluminación, así como de la *salva con pie* respecto a la vajilla propiamente dicha. En cuanto al *salero*, se produce una evolución desde la segunda mitad del siglo XVII. Es el momento en que el *salero de torrecilla* es sustituido por el *acampanado* «a la francesa». Pero en este apunte se ha de señalar un aspecto relevante más, pues ya a comienzos del siglo XVIII se cita en inventarios, como este, el *salero de dos tapas* «a la inglesa»<sup>23</sup>. Objetos que están

22 AHN. Sección Nobleza. FERNANNUÑEZ C. 1446, D. 11.

23 M. PÉREZ GRANDE, «La platería española del siglo XVIII y sus relaciones con los principales centros de producción europeos», en *II Salón de Anticuarios en el Barrio de Salamanca*. Catálogo de la Exposición. Madrid, 1992, pp. 33-42.

relacionados con esos cambios estilísticos que comienzan a darse desde finales de la centuria anterior, influidos principalmente por Francia e Inglaterra<sup>24</sup>.

En cuanto al aspecto técnico y estético de las piezas, aparecen en mayor medida las de plata en su color, y algún ejemplo aislado de algún dorado o sobredorado. Este es el caso de la decoración sobredorada de una de las fuentes citadas en el documento anterior, como parte ornamental de la pieza, pues así se establece un juego de bicromías propio del Barroco y posteriormente del Rococó. También en este inventario aparecen otras técnicas decorativas como es el esmaltado sobrepuesto, que de nuevo realiza estos juegos de contrastes.

En el siguiente documento, las capitulaciones matrimoniales entre María Magdalena de la Cueva y de la Cerda, IV marquesa de la Mina, ya citadas anteriormente, fechadas en 1789, aparecen reflejados otros bienes correspondientes al servicio de mesa. En este caso no es tan numeroso el grupo de objetos, pues se limita a siete cucharitas de plata destinadas a juegos de merienda y desayuno:

*[...] un almuerzo en caja de badana encarnada, compuesto de seis jicaras, seis platillos y un cuenco de china blanca con filetes dorados, seis basos de christal y seis cucharitas de plata.....660 rs*  
*... otro en caja de la misma clase que la anterior, compuesto solo de una taza con tapa de china, platillo de lo mismo y cucharita de plata en.....180rs<sup>25</sup>*  
*[...]*

Por último, el inventario de la plata, cobre, madera y otros efectos, que pertenecían a la casa del VI Conde Fernán-Núñez a fecha de 1795, redactado tras el fallecimiento del mismo en dicho año. Ofrece un importante listado de piezas que aparecen separadas según si éstas corresponden a vajilla de camino o a vajilla de diario. Cabe destacar de este documento el uso de lo que se conoce como plaqué, pues aunque se incluya en el inventario de bienes de metal precioso, realmente sólo se trata de una chapa delgada, de oro o plata, que se adhería sobre la superficie de otro metal de menor valor.

*Lista de la plata, cobre, baxilla y demás efectos de que está encargado Pedro García, Gefe de la Repostería del Excelentísimo Señor Conde de Fernán-Núñez; y a los que será responsable durante su existencia en este empleo y casa.*

24 Para conocer más datos a propósito de estas relaciones en diferentes disciplinas: M.J. PEREDA (coord.), *Afrancesados y anglófilos. Las relaciones con la Europa del progreso en el siglo XVIII*. (Actas digitales). Madrid, 2008.

25 AHN. Sección Nobleza. FERNANNUÑEZ C. 102. D. 9.

*Baxilla de camino:*

*Seis candeleros de plaquet*

*Otros seis de plata chiquitos, falta uno*

*Una docena de vasos de plata dorados por dentro*

*Una cafetera de plaquet*

*Un chocolatero de plata*

*Dos braserillos de plaquet*

*Una taza de plata*

*Una docena de hueveras de plata*

*Una docena de cucharitas de plata para el café*

*Una docena de platos de sopa de plata*

*Dos cantinas que contienen lo siguiente:*

*Una sopera de plata, y una reparticion de lo mismo*

*Dos salseras de plata*

*Quatro trincheros de plaquet*

*Una sopera de plaquet, y una repartición de lo mismo*

*Dos salseras de plaquet*

*Quatro trincheros de plaquet*

*Quatro cuviertos completos, con cucharas y tenedores de plata; faltan dos cucharas*

*Idem, en la primera cantina, hai quatro cuviertos de plata, las cucharas, y tenedores*

*Idem plata para el diario:*

*Quatro platos grandes de piezas frias*

*Quatro relebés obalados*

*Doce de entrada*

*Ocho de entremes*

*Dos de assado medianos*

*Una cuchara calada para pescado*

*Una cuchara calada para el azucar...*

*Veinte y nueve cucharillas doradas para café*

*Seis docenas de trincheros*

*Quatro cucharas de ragú (dorado pero no es plata)*

*Tres cubiertos pequeños de los señoritos, quatro vajos de plato*

*Seis docenas de cuchillos*

*Setenta y una cucharas*

*Setenta y dos tenedores*

*Veinte y tres rotulos de plata para botellas<sup>26</sup>.*

\* \* \* \*

La documentación extraída del Archivo Histórico Nacional. Sección Nobleza, permite la investigación para el conocimiento de diferentes familias nobles españolas a lo largo de los siglos; más concretamente, gracias a los datos extraídos del mismo, se amplían los conocimientos del gusto por lo suntuario así como la configuración y evolución de las colecciones que de tales objetos preciosos se acumulaban en manos de la nobleza.

En definitiva, estos nuevos datos permiten realizar una aproximación a esos aspectos, que de manera más o menos directa, formaban parte de una estudiada estrategia para proyectar una imagen y una apariencia determinadas.

# El comercio de joyas en la corte madrileña durante el siglo XVIII

AMELIA ARANDA HUETE

*Doctora en Historia del Arte*

*Patrimonio Nacional*

Los plateros de oro, también llamados joyeros o diamantistas, eran los únicos artífices que podían fabricar joyas de oro y plata guarnecidas con perlas y piedras preciosas durante los siglos XVI al XVIII. Para ello, según las ordenanzas del Colegio-Congregación de San Eloy, debían realizar unos años de aprendizaje, trabajar como oficial y alcanzar el grado de maestro después de aprobar un examen. Entonces podían abrir obrador y disponer de marca personal que colocarían en la pieza por ellos fabricada. Esto ocurría con los plateros de plata pero rara vez con los de oro que no tenían la obligación de colocar la marca, a veces por el tamaño de la pieza, privándonos de una importante información sobre autoría y lugar de fabricación de la joya. Contamos con algunas pocas marcas de localidad (Córdoba, Salamanca) pero importantes centros plateros como Madrid y Barcelona no marcaron sus piezas.

Estas joyas fabricadas por los plateros se vendían en su propio obrador. Pero además se podían adquirir joyas en las tiendas de los joyeros y de los comerciantes de la ciudad. La venta de joyas estaba regulada. Los comerciantes debían poseer permiso del Rey y del gremio de plateros para venderlas en sus tiendas. Así se evitaban los fraudes ya que muchas piezas llegaban desde el extranjero y podían tener ley más baja o estar engastadas con pedrería falsa.

En la primera mitad del siglo los comerciantes de joyas fueron en su mayoría de nacionalidad francesa<sup>1</sup>. Los que no vivían en Madrid solían nombrar a un intermediario y representante que ofrecía el género y cobraba las facturas en su nombre. A Boucher de Saint Martin, el más importante y el que más proveyó a la corte, se le encargaron todo tipo de objetos desde libros a muebles, objetos realizados en piedras duras, vestidos, guantes, abanicos, joyas y sobre todo botones de oro y plata para adornar las casacas, las chupas y los vestidos. Su relación con la real Casa se inició en los primeros años del reinado de Felipe V sobre todo en lo relativo a géneros de moda. Jean Duval, comerciante francés asentado en Londres, fue otro de los principales proveedores durante el reinado de Fernando VI y los primeros años del reinado de Carlos III enviando numerosos conjuntos de piedras y joyas para la reina viuda Isabel Farnesio. Su representante en la corte española fue el inglés Miguel Smith, relojero de cámara. Pronto se asoció con su hermano François y juntos mantuvieron una estrecha relación comercial con el platero de oro Francisco Sáez, que además de trabajar para los reyes, creó numerosas piezas para las principales casas nobiliarias: Osuna, Infantado, Benavente.

Algunos datos nos hacen pensar que Jean Duval pudo diseñar y elaborar joyas. Por ejemplo, el 10 de mayo de 1756 su hermano François envió una carta a la duquesa del Infantado informándole que había recibido los tres paquetes con los diamantes rosas que le enviaba para retallarlos y engastarlos después en un ramillete diseñado por su hermano<sup>2</sup>. Pero esto no solía ser habitual. Los comerciantes de joyería vendían joyas pero no las fabricaban. No estaba permitido por la Congregación de plateros de San Eloy.

El 8 de abril de 1760 el rey Carlos III ordenó a la tesorería mayor que pagara al negociante de joyas Jean Duval 740 doblones por varias alhajas de diamantes que había vendido para el real servicio y cuyo precio estaba convenido de antemano. Entre estas alhajas se encontraban: un reloj con su estuche valorado en 200 doblones; unas manillas en 50 doblones; dos flores para la cabeza en 120 doblones cada una y dos pendientes con botón y cruz en 250 doblones. En otra factura fechada el 7 de junio se le denominó con el término joyero. Esto confirma una vez más, la confusión existente en estos años en relación con estos términos que se usaban erróneamente.

En España, hasta finales del siglo XVIII el término joyero<sup>3</sup> tuvo un significado distinto al de platero de oro. Éstos sólo podían vender en sus tiendas abalorios,

1 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

2 A.H.N. Osuna, leg. 323.

3 Según la definición del diccionario de Terreros y Pando, joyero es «el que trata en joyas, o las compone y arma. Por lo común componen las joyas los Plateros». Y joyería es la «tienda en que se venden o trata en joyas y también el arte de componer piedras preciosas y cortarlas. Pero comúnmente llaman en Madrid joyería a la tienda en que venden cintas, seda suelta y cosas de poco valor, sin haber entre ellas joya alguna. E. TERREROS Y PANDO, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*. Madrid, Arco Libros, 1987, p. 395.

joyas de poco valor y precio, adornadas con azabache, coral, vidrio y géneros de uso personal como cajas, medallas, dijes, rosarios, botones, etc. aunque en muchas ocasiones se vendieron joyas ricas con la consiguiente denuncia y proceso judicial. Estaban más cercanos al concepto que hoy tenemos de bisutería y de hecho en los documentos también se les denominó así.

Todos estos comerciantes y oficiales de diversas artes y oficios estaban regulados desde comienzos de siglo por una Pragmática sanción establecida en 1723 por real orden de Felipe V. Así se instituyó que «ninguna persona de cualquier nación que sea, aunque sea natural de estos reynos, pueda en Madrid ejercitarse en ningún trato, comercio, oficio u arte sin averse incluido e incorporado en el gremio que le corresponde, contribuyendo a mi Real Hazienda con la parte que le tocara y se le repartiere»<sup>4</sup>. A partir de esta fecha todos los mercaderes y joyeros debían estar incorporados a su gremio y contribuir económicamente a su sustento.

Si en la primera mitad del siglo dominaban los comerciantes de nacionalidad francesa a partir de los años 60 priman los nacidos en territorio español. Entre todos ellos destaca Francisco Antonio Pérez, mercader con tienda abierta en la Puerta del Sol<sup>5</sup>. Aunque las adquisiciones en su tienda comenzaron en 1765 tras la boda del príncipe Carlos con María Luisa de Parma, al principio, las compras fueron esporádicas y de poca importancia: cajas de oro guarnecidas de diamantes, alguna piocha, medallas, espadines, hebillas, broches de plata y varios relojes de bolsillo. Incluso en alguna ocasión proporcionó perlas y piedras de poco valor al platero de oro Leonardo Chopinot.

Muchas de estas alhajas las adquiría en Londres y en París y las vendía después en su tienda. Esta fue una práctica muy habitual entre todos los comerciantes madrileños. La clientela de joyas y objetos de lujo era numerosa y los plateros españoles no podían abastecer a tanta demanda.

Pérez vendió el 24 de septiembre de 1779 al Príncipe un par de broquelillos de topacios y amatistas por 660 reales que éste regaló a la camarista de la infanta junto con un reloj de bolsillo de oro con su cadena y sellos. El 26 de septiembre de 1780 se le libraron 4.920 reales por un reloj de oro, con la caja esmaltada, fabricado por el relojero inglés Cabrier<sup>6</sup>.

En 1786 debió asociarse con Santiago Santayana porque comienzan a aparecer facturas firmadas: «Pérez y Santayana, mercaderes en joyería». El 30 de diciembre de 1788 presentaron una factura que ascendió a 25.648 reales por varias alhajas entre ellas: dos pares de pendientes de similor<sup>7</sup> valorados en 14 y 26 reales respec-

4 *Pragmática sanción que su Magestad manda observar sobre trages y otras cosas*. Impreso en Madrid por Juan Sanz, 1723.

5 De él ya tuvimos ocasión de hablar en «La joyas de María Luisa de Parma». *Estudios de Platería*. San Eloy 2007. Murcia, 2007, pero la copiosa documentación encontrada sobre este comerciante y su socio Santiago Santayana nos anima a retomar y ampliar el estudio de estos comerciantes.

6 A.G.P. Carlos IV, Príncipe, leg. 12.

7 Metal amarillo parecido al oro creado a partir de una aleación de cinc fundido con cobre.



tivamente; un par de broches de diamantes talla brillante en 7.920 reales; un par de hebillas de plata para el rey en 280 reales y un juego de broches de brillantes y una medalla de oro y perlas en 1.980 reales<sup>8</sup>. En esa misma fecha presentaron otra factura fechada dos años antes, en 1786, por varios géneros que todavía no les habían pagado destacando: cuatro pares de pendientes de oro de cadena estimados en 105, 180, 192 y 430 reales respectivamente; un colgante para el cuello en 225 reales; seis flores de brillantes y rubíes en 16.000 reales; un par de pendientes de diamantes y esmeraldas en 11.500 reales; un collar de oro con una medalla en 390 reales; otro collar de oro de campanillas en 900 reales; un juego de medalla y broches de plata dorada y perlas en 340 reales y un par de broches de oro esmaltados en 900 reales<sup>9</sup>. El 4 de agosto de 1789 se tomó de su tienda por mediación de Juan Francisco de Urquijo, encargado de los pagos de la Reina: dos sortijas guarnecidas de brillantes y esmeraldas, dos sortijas de zafiros y brillantes, dos pares de broquelillos de brillantes y otro par de broquelillos. El 17 de noviembre de ese mismo año se adquirió para la Reina una medalla guarnecida con brillantes engastados al aire con la cifra de la Reina sobre pasta azul que costó 13.500 reales. El 29 de mayo de 1790 vendieron por 15.000 reales un par de pendientes de brillantes realizados a cadeneta rematados con borlitas «a la inglesa» que los reyes regalaron a la infanta María Amalia.

El 30 de julio se tomaron de su tienda seis alfileres para adornar el peinado, con la cabeza en forma de flor, de tamaño grande y guarnecidos de brillantes por 28.000 reales. El 28 de agosto un par de broches de pasta azul con dos orlas de brillantes por 13.000 reales y dos sortijas de brillantes, una de ellas con cuatro orlas y la otra de perfil ovalado, en forma de lanzadera. Ambas costaron 12.960 reales. El 30 de octubre un collar grande de brillantes, con caída y dos borlas «a la inglesa» por 65.000 reales y el 31 de diciembre presentaron una cuenta que ascendió a 59.141 reales por un aderezo de brillantes y rubíes compuesto por pendientes de botón y perilla, broches, cuatro flores para el peinado, una medalla y una sortija. Los broches y la medalla estaban adornados además con una pieza de pasta azul.

El 2 de marzo de 1791 se tomó de su tienda para entregar como regalos el día en que la Reina salió a misa en acción de gracias por el nacimiento de la infanta María Teresa: tres sortijas de brillantes y pasta azul por 9.120 reales; una sortija de brillantes talla roseta con cuatro orlas en 8.400 reales; dos sortijas de brillantes y esmeraldas en 7.680 reales; otra guarnecida con rubíes en 2.700 reales y varias cajas de oro y relojes con sus cadenas. El 30 de abril presentaron otra factura por dos medallas adornadas con la cifra de la Reina cuajada de brillantes y colocada sobre pasta azul por 18.200 reales, un par de pendientes de brillantes y topacios por 6.600 reales y una sortija de brillantes en forma de tablero por 7.200 reales.

---

8 También: cintas, cordones de seda, alfileres, cofias, varas de tela, cintas de escote, plumeros, guantes, relojes, cadenas de reloj, etc.

9 A.G.P. Administración General, leg. 223.

Y el 30 de septiembre se adquirió de esta tienda un par de pendientes de brillantes con botón y tres perillas valorados en 62.500 reales y seis flores cuajadas de brillantes por 28.000 reales que el Rey regaló a la embajadora de Venecia y a su hija con motivo de ser el padrino de su bautizo<sup>10</sup>.

El 9 de octubre se compró para regalar a las personas que asistieron al infante Carlos durante su enfermedad: cuatro sortijas de brillantes y esmeraldas estimadas en 13.560 reales; otras dos de brillantes y zafiros en 8.820 reales; una cruz de la orden de Carlos III guarnecida de brillantes en 13.200 reales y una sortija de brillantes y esmeraldas valorada en 3.360 reales que se regaló a uno de los médicos que asistió al infante. El 10 de diciembre también se adquirió una venera de brillantes de la nueva orden de Carlos III por 14.000 reales.

Juan Francisco de Urquijo les entregó de las cantidades asignadas al bolsillo secreto de la Reina 234.660 reales a cuenta de un aderezo de brillantes compuesto por un collar formado por un lazo, caída y dos borlas, un par de pendientes con botón y tres perillas, seis flores con tres dibujos distintos, una piocha en forma de espiga, un par de broches y cuatro sortijas. El aderezo lo había adquirido la reina María Luisa el 22 de noviembre de 1791 pero la deuda no se canceló hasta el 24 de abril del año siguiente.

También se regaló a la condesa de Güemes por ser el Rey padrino de su hija un aderezo de brillantes compuesto por un collar con dos caídas y una borla grande a la inglesa y dos pendientes con una perilla montados al aire. El collar costó 46.000 reales y los pendientes 17.000 reales. Todo se colocó en un estuche de tafílete por el que se pagó 120 reales. El 25 de marzo de 1793 la Reina adquirió otro aderezo de brillantes y rubíes compuesto de collar, pendientes y broches por 50.000 reales. Un mes más tarde le volvieron a vender otro aderezo, también de brillantes y rubíes, pero más completo integrado por collar, pendientes, broches y cuatro flores por 43.020 reales y una medalla engastada con brillantes de tamaño grande por 45.000 reales<sup>11</sup>.

El 22 de junio se les adquirió por la real Casa una sortija de brillantes talla roseta por 3.600 reales, otra de brillantes y esmeraldas por 6.600 reales, un par de pendientes de brillantes y esmeraldas por 15.000 y un lazo grande con un penacho de brillantes y esmeraldas por 40.000 reales.

Las compras continuaron durante los siguientes años aunque son de menor importancia en lo que a joyería se refiere, no faltando al menos la venta de un aderezo por año y especializándose más en géneros de moda y relojes. Las facturas durante estos años solían presentarlas a pares: una de ellas incluía las joyas, los relojes y las piezas con pedrería y la otra contenía los tejidos, los alfileres, la recámara de la Reina y «otras frioleras».

---

10 A.G.P. Administración General, leg. 229.

11 A.G.P. Administración General, leg. 232.

Pérez y Santayana no sólo suministraron joyas a los monarcas sino que también se encargaron de vender en su tienda alhajas propiedad de los reyes que estos ya no querían porque habían pasado de moda. El 24 de abril de 1795 informaron a Francisco Antonio Fleuriot, jefe de la real guardarropa, que los objetos vendidos habían alcanzado la suma de 97.599 reales cantidad que quedaba en su tienda a disposición de los reyes. Ellos no cobraron comisión. También le enviaron una relación de los objetos vendidos<sup>12</sup> y el nombre de los compradores<sup>13</sup>. Resulta curioso que entre los compradores se menciona en varias ocasiones al platero de oro Narciso Soria que adquirió sobre todo un buen número de cajas de oro y de porcelana que seguramente vendería después a su amplia clientela.

El 3 de abril de 1796 entregaron varias alhajas por valor de 546.918 reales para la servidumbre del Rey. Entre ellas: una sortija de un brillante solitario con una orla alrededor de diamantes más pequeños, montado todo al aire, valorada en 60.000 reales; una hebilla para corbatín y botones para camisa todo guarnecido de brillantes en 20.510 reales; una sortija redonda con un brillante en el centro y dos orlas alrededor en 25.000; una sortija de diamantes en forma de roseta en 12.000; un ramo o flor de brillantes y esmeraldas para el pecho en 75.000; un collar y pendientes de brillantes y esmeraldas en 49.000; un juego de medalla de brillantes y pasta azul, broches de lo mismo, pendientes de diamantes y zafiros y una sortija en 44.800; un medallón de brillantes en 45.000; dos flores de brillantes para la cabeza en 14.208 y dos flores, más pequeñas, de brillantes en 25.000 reales<sup>14</sup>.

El 21 de octubre se les adquirió: cinco sortijas de brillantes y pasta azul por 16.920 reales; dos sortijas de brillantes y esmeraldas, una de ellas de perfil ovalado y la otra de tablero por 8.820 reales; dos pares de broquelillos de brillantes y rubíes por 12.720 reales y otros tres pares similares por 18.000 reales<sup>15</sup>.

A principios de 1798 se les entregó por mano de Juan Francisco de Urquijo 112.000 reales por una sortija de brillantes y una flor cuajada de brillantes y esmeraldas adquirida por la Reina. El 24 de octubre se tomó de su tienda: un par de broquelillos de brillantes y rubíes en forma de «laberinto» valorados en 6.300 reales; dos sortijas de brillantes y esmeraldas en 8.700 reales; un par de broquelillos de brillantes en 9.000 reales; un par de broquelillos de oro guarnecidos con pasta negra en 320 reales y una media luna grande con su estrella de brillantes en 9.000 reales. Cinco días más tarde, se les adquirió una flor para la cabeza en forma de media luna guarnecida de brillantes valorada en 9.600 reales que la Reina regaló a la princesa de Parma y cinco flores de brillantes y esmeraldas para regalar a las

12 Encontramos: un sello de plata, un palillero de china, varias cajas de oro esmaltadas, un libro de memorias, un tintero de plata, varias cajas de china, varios relojes de oro, una escribanía de plata, una caja de oro, un puño de concha para bastón, un cubierto de oro, más cajas de concha, un estuche de oro y una cadena de reloj. A.G.P. Administración General. Leg. 220.

13 Entre los conocidos destacan la condesa de Campo de Alange, la marquesa de Valdecarzana, el marqués de Santisteban, el duque del Arco y el arcediano de Segovia.

14 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 182.

15 A.G.P. Administración General, leg. 239.

personas que asistieron a uno de los infantes (sólo se indica que asistieron a S.A.) durante los días que estuvo enfermo de viruelas. Una de las flores se estimó en 7.500 reales, otras dos en 6.000 reales cada una y dos más en 24.000 reales cada una. El 12 de noviembre se les abonó 6.600 reales por una flor de brillantes y rubíes que se regaló a la camarista Solis y 10.800 reales por cuatro flores de brillantes en forma de roseta para las dos azafatas de la Reina. Y el 20 de diciembre, también para regalar a las personas que atendieron a los infantes durante su enfermedad se les compró: siete sortijas de brillantes estimadas en 21.840 reales, otras tres de tamaño más grande en 28.200 reales y cuatro relojes de bolsillo con las cajas de oro esmaltadas y guarnecidas con perlas en 1.440 reales. Estas últimas alhajas debieron destinarse al médico y a varios criados pues las sortijas de mayor tamaño y los relojes apuntan hacia destinatarios masculinos. Sin embargo, para las camaristas se debieron adquirir: un par de pendientes con botón, lazo grande y perilla de brillantes por 26.000 reales; dos pares de broquelillos de brillantes y esmeraldas «de sortijillas» por 12.600 reales; otro par de brillantes y rubíes por 6.000 reales y dos medallas grandes de brillantes y esmeraldas por 13.800 reales<sup>16</sup>.

El 18 de julio de 1799 presentaron otra factura por varias joyas enviadas a la Reina cuando ésta estaba de jornada en el real sitio de Aranjuez mencionándose: un par de broquelillos de brillantes y esmeraldas estimados en 6.000 reales; otro par guarnecido de brillantes y rubíes también en 6.000 reales; dos sortijas de brillantes y esmeraldas en 2.880 y 3.120 reales respectivamente y un alfiler para el pañuelo, en forma de áncora y guarnecido de brillantes en 3.840 reales.

Con motivo del nacimiento del primer hijo de la infanta María Luisa<sup>17</sup> se adquirió en su tienda: un par de pendientes con una perilla de brillantes valorados en 18.500 reales; otro par de broquelillos de brillantes en 9.000 reales; otro par de brillantes y rubíes en 6.900 reales; cuatro sortijas de brillantes por 20.440 reales; un par de manillas de perlas y brillantes en 12.000 reales y una caja de oro esmaltada guarnecida de brillantes en 6.000 reales<sup>18</sup>. En esta ocasión también se compraron varias joyas en otro comercio madrileño, el regentado por la viuda de Pérez y Caballero. El 13 de diciembre presentó una factura por un ramo para el pecho en forma de espiga guarnecido de brillantes engastados al aire, estimado en 95.000 reales. Y el 6 de marzo de 1800 se entregaron a Pérez y Santayana 52.500 reales a cuenta de los 7.000 pesos (105.000 reales) que costó un collar de brillantes que los reyes adquirieron en su tienda para regalárselo a su hija con motivo de «su feliz parto». El resto lo cobraron el 8 de abril<sup>19</sup>.

16 A.G.P. Administración General, legs. 243 y 244.

17 María Luisa de Borbón (1782-1824) hija de Carlos IV y de María Luisa de Parma, casó con Luis de Parma, rey de Etruria convirtiéndose en 1801 en reina regente. Fue retratada por Francisco de Goya sosteniendo en brazos a su hijo Carlos Luis, recién nacido, en 1800. Nueva York, Metropolitan Museum y Madrid, Museo del Prado.

18 A.G.P. Administración General, leg. 246.

19 Además se encargaron al platero de oro Juan Soto la elaboración de varias joyas que también se regalaron a la infanta española, reina de Etruria.

El 12 de enero de 1801 vendieron una flecha para adornar el peinado, fabricada en oro, esmaltada y guarnecida de brillantes por la que solicitaron 23.000 reales y tres veneras de la recién creada orden de María Luisa, elaboradas en oro y esmaltadas cuyo valor se fijó en 960 y 1.200 reales respectivamente.

Pérez y Santayana vendieron casi siempre joyas de gran calidad, de oro, guarnecidas de brillantes y piedras preciosas como esmeraldas, rubíes y topacios. Debieron adquirir estas alhajas a plateros de oro españoles y extranjeros porque comprobamos, por los precios, que eran piezas valiosas y por la descripción, que respondían a los diseños que circulaban por las cortes europeas sobre todo francesas, inglesas e italianas. Nos resulta curioso comprobar como, a pesar del gran número de joyas que suministraron sobre todo a la Reina desde 1765 (siendo aún princesa) hasta 1800 no le vendieron joyas fabricadas en coral, muy de moda en la época. El 16 de noviembre Urquijo les entregó 5.000 reales por un hilo de coral abrillantado, 3.000 reales por un collar de coral y 360 reales por unos pendientes.

A juzgar por las facturas que hemos encontrado, a partir de 1800 debieron asociarse con otro comerciante madrileño de apellido Iruegas, del que desconocemos el nombre y si perteneció a la familia Iruegas e Ibarra que proveyeron a la corte de tejidos durante buena parte del siglo XVIII. El 18 de marzo de 1802 vendieron un collar de brillantes, esmeraldas y perlas por 20.000 reales. Y el 11 de mayo un par de pendientes de diamantes en forma de tirabuzón, montados al aire, por 20.600 reales.

Menos importantes fueron las adquisiciones realizadas a Juan Manuel de Vergara y compañía. El 22 de noviembre de 1788 presentó una factura que ascendió a 39.312 reales por varios géneros para la princesa María Luisa entre los que se incluyeron: un par de pendientes de perlas gordas valorados en 60 reales; dos pares de perlas más pequeñas en 66 reales cada uno; trece pares más de pendientes similares de varios precios; otros de oro esmaltados y con dos borlas en 390 reales; un collar con caída y alfiler de oro y madreperla en 922 reales; un par de pendientes a juego en 500 reales; un juego de treinta y dos botones grandes y treinta y dos pequeños de nácar guarnecidos de piedras en 570 reales; un par de pendientes de brillantes para niña en 620 reales; un par de pendientes con una perilla gorda en 60 reales, un collar de oro y perlas finas también para niña en 720 reales; cuatro pares de hebillas de plata y esmalte en 2.880 reales y un par de pendientes muy largos en 68 reales<sup>20</sup>. El 30 de abril de 1789 vendió dos sortijas de oro y perlas estimadas en 420 y 330 reales respectivamente. Y el 30 de junio presentó una factura a Juan Francisco de Urquijo por: cuatro sortijas de oro y piedras a 15 reales cada una; un par de pendientes de oro, esmaltados y adornados con cristal en 300 reales; dos pares de pendientes de oro adornados con perlas en 540 reales; un par de pendientes con camafeos en 360 reales; otro par de pendientes en 375 reales; un par de hebillas de

---

20 Además: cinco chalecos bordados, pañuelos de gasa, cajas de oro y de concha, abanicos, cadenas de acero para relojes, botones, hebillas, tijeras, etc. A.G.P. Administración General, leg. 223.

plata en 315 reales; dos sortijas de oro guarnecidas de perlas en 450 reales; un par de pendientes de oro y cristal en 73 reales y un juego de broches y medallero de piedras con camafeos en 465 reales<sup>21</sup>.

La reina María Luisa adeudaba a Juan Manuel de Vergara el coste de tres pares de pendientes de luto a 20 reales cada par que adquirió el 4 de diciembre de 1791 junto con una sortija de brillantes en forma de lanzadera con un corazón en el centro valorada en 4.200 reales, cinco collares de luto con cuentas doradas a juego y cuatro pares de pendientes también a 20 reales cada pieza. No se le pagó esta cantidad hasta el 26 de noviembre de 1792. Y el 30 de diciembre de 1794 se le compró tres pares de pendientes de oro con perlas finas por 2.160 reales.

A José Geniani y compañía se le entregaron el 3 de junio de 1765 la mitad del importe de dos sortijas guarnecidas con diamantes talla brillante que el príncipe regaló a las camaristas. El valor total era de 4.500 reales.

Otro comerciante fue Santiago Lumbreras y Merino. El 10 de septiembre de 1765 se le libraron 22.870 reales por un par de manillas de perlas orientales con un par de broches en el cierre guarnecidos con diamantes talla brillante. En 1768 se le adquirió una esmeralda grande y varios paquetes de perlas y en 1769 varias alhajas y sortijas. Y el 22 de septiembre de 1781 se le pagaron 7.000 reales por una caja de oro guarnecida con diamantes.

Santiago de Larramendi, especializado en géneros de moda, presentó en abril de 1800 una factura por varias joyas que había vendido a la Reina en agosto pasado entre ellas una flecha de brillantes para colocar en el pecho estimada en 180 doblones (10.800 reales), otra sortija adornada con brillantes en 4.200 reales, otra similar en 2.700 reales y cuatro sortijas más en 16.860 reales.

En algunas ocasiones aparecen también referencias a otros comerciantes como José Bouchet y Esteban Dandumont, Agustín Garibati y Carlos Clerici (conocidos también como los romanos), José Fontenelle, que debió estar especializado en piedras duras talladas y camafeos, Santiago y Simón Lagallarda con tienda abierta en el nº 24 de la calle de la Montera y Vicente Abecía y Sánchez. Sus ventas son más esporádicas y en las facturas se registran más géneros de moda, relojes de bolsillo, cadenas, sellos, etc. que joyas. Estas suelen ser de poco valor, de oro y plata, adornadas con cuentas de cristal, piedras, perlas finas, pasta. Baste algunos ejemplos como un alfiler de oro esmaltado valorado en 140 reales, un par de pulseras de oro con esmalte fino por 500 reales o un par de cifras de perlas finas guarnecidas con jergones estimadas en 1.000 reales.

Procedentes de Francia llegaron a lo largo del siglo XVIII los marchand-mercier. De todos ellos el más importante y conocido fue François-Louis Godon<sup>22</sup>. El 26 de

21 A.G.P. Administración General, leg. 224.

22 Godon nació en 1740. Sus inicios como comerciante de arte tuvieron lugar en Francia, posiblemente a las órdenes del príncipe Condé. Los primeros contactos con la corte española fue como intermediario de la fábrica de porcelana de Sévres. Pronto se convirtió en el principal proveedor de objetos de lujo que adquiría en París a varios artífices que colaboraban con él.

noviembre de 1785 comenzó a colaborar con la corte española. Aunque sobre todo suministró relojes<sup>23</sup> y objetos de porcelana también vendió un buen número de joyas. Tenía tienda abierta en París en la rue de Valois. Desde allí remitió en noviembre de 1787: unos brazaletes esmaltados guarnecidos con diamantes y perlas valorados en 3.000 reales; una sortija en 3.520 reales; otra de acero en 100 reales; otra similar pero más pequeña en 88 reales; una cintura de color guarnecida de acero en 640 reales; unos brazaletes de perlas azules en 600 reales; unos pendientes de concha en 336 reales; otros pendientes de oro adornados con camafeos en 480 reales; cuatro pares de pendientes realizados en acero adornados con coral y perlas en 1.000 reales; cuatro collares a juego en 900 reales; una cadena de perlas de colores en 336 reales; otra cadena de acero en 560 reales; otra cadena de acero en 240 reales; otra con cuatro ramales en 600 reales; otra similar en 240 reales; un collar de perlas azules en 160 reales; otro de perlas pequeñas en 160 reales; unos pendientes de perlas de colores en 120 reales; otros pendientes de concha azul en 336 reales y dos cadenas una de ellas con seis ramales en 600 reales y otra de acero con tres sellos en 1.000 reales. Estas últimas cadenas eran para chatelâines porque llevaban ramales para colgar el reloj, la llave y los accesorios. La contaduría del bolsillo secreto del príncipe Carlos libró el importe de esta cuenta el 30 de enero del siguiente año<sup>24</sup>.

El 18 de marzo de 1789 Godon presentó una cuenta por varias alhajas que había entregado en los dos últimos meses para el servicio de los reyes entre ellas: dos cadenas y cinco pares de pendientes de luto para la Reina valorados en 2.800 reales; una cintura «a muelles» en 800; una cadena de acero en 750; otra cadena de cristal, acero y un camafeo en 750; otro par de pendientes de madera y acero en 650; otro par de pendientes de cristal y piedras color de rubíes engastados en acero en 750; un conjunto integrado por un collar de cristal negro y tres pares de pendientes diferentes en 1.600; un cordón de madera y acero en 650; un surtido de colores para el Rey en 2.200 reales; otra caja de colores ingleses acompañada de varios instrumentos para pintar en 2.600 y seis dibujos para el Rey en 1.100 reales. Todo ascendió a 14.650 reales<sup>25</sup>.

El 8 de abril remitió otra cuenta por las alhajas encargadas a París en el mes anterior. Los monarcas compraron joyas especialmente de las denominadas «de luto», debido al reciente fallecimiento de su padre el rey Carlos III, como un par de brazaletes de acero, oro y camafeos valorados en 2.800 reales, un conjunto de collar, pendientes y brazaletes de cristal negro guarnecidos de oro en 2.000 reales, un anillo de oro esmaltado en 400 reales y una cadena de luto con camafeos guarnecida de oro en 800 reales<sup>26</sup>.

---

23 No vamos a mencionar estos relojes, tanto de sobremesa como de bolsillo, que en gran número envió Godon ya que nos ocupamos de ellos en otra publicación que deseamos vea pronto la luz.

24 A.G.P. Carlos IV Príncipe, leg. 47.

25 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 125.

26 Además: dos candeleros de porcelana tasados en 3.200 reales; doce dibujos por los que pagó 2.130 reales; dos girandolas grandes de tres y cuatro luces en 16.600 reales; dos vasos o candeleros de

El 17 de octubre Godon envió desde París otra factura por varias alhajas remitidas para el servicio de los reyes. Entre ellas: cuatro pares de hebillas valoradas en 2.560 reales; dos abanicos para la Reina en 2.360; dos pares de pendientes de cristal en 800; dos cajas de mondadientes en 2.000; dos pares de zarcillos con camafeos en 480; dos cadenas pequeñas de oro con sellos en 1.200; dos sortijas de marfil guarnecidas de acero en 688; dos anillos con compartimentos secretos en 640 y otros dos anillos de oro con esmalte y divisa en 240 reales. La suma ascendió a 10.968 reales. Y ese mismo día, en Bayona, el arriero Salaberry pasó la aduana y trasladó hasta Madrid tres cajones conteniendo esas alhajas junto con varias piezas «de china»<sup>27</sup>.

El 16 de febrero de 1790 remitió cuatro cadenas de oro, de eslabones gruesos, valoradas en 5.520 reales, otras cuatro de eslabones más finos en 4.640 reales y dos más de acero y oro en 5.160 reales. Sin duda eran cadenas para suspender relojes de bolsillo. Y el 20 de agosto envió una factura a Pedro López de Lerena, ministro de Hacienda por varias joyas para la Reina: un surtido de brazaletes, pendientes y collar; seis cintillos con candaditos; dos pares de pendientes en oro, cristal y acero en rosa; otro par de pendientes de perilla en oro y cristal; dos collares de oro, de pequeño tamaño, sobre seda con perlas finas; un estuche de marfil de acero fino; dos pares de brazaletes de manga sobre seda y acero; otro par de brazaletes de oro y perlas finas; un par de pendientes de oro, acero fino y cristal y un collar, «de nueva hechura» en forma de gola militar. Además envió de regalo: una caja de oro con los retratos de los reyes, dos cadenas de acero, tres pares de pendientes, tres cintillos y dos abanicos<sup>28</sup>. Estos objetos quedaron confiscados en la aduana de Bayona. Godon suplicó el 25 de noviembre ayuda al conde de Fernán Núñez para que intercediera por él y poder recuperar los cajones y conducirlos hasta Madrid. Justifica su actuación afirmando que el ministro de Hacienda había presentado las dos cajas juntas al Rey antes de que llegase a sus manos la factura y se queja de que le habían acusado de contrabandista y defraudador de las Rentas Reales.

El 20 de agosto de 1791 remitió desde París «diferentes piezas de relojería y otras cosas al servicio de SS.MM. contenidas en siete caxones grandes marcados F.L.G.

---

porcelana en 4.400; un juego de hebillas de acero en 1.900 reales; otro de oro y plata en 1.200 reales; una caja de colores para pintar en 2.900 reales y un par de tijeras en 200 reales.

27 Las piezas de china costaron 69.832 reales. Se pagaron al arriero 90 pesos. Los derechos de aduanas costaron 250 reales.

28 Las joyas junto con varios relojes de bolsillo que completaban el envío partieron de París en dirección a Bayona en una caja con un letrero que indicaba las siglas de los destinatarios con el fin de que no fueran registradas en la aduana y no pagaran los derechos de entrada en el país. Godon adjuntó otra caja con objetos destinados a varias personas de la corte como Manuel Godoy y el duque de Uceda que si debían pagar los derechos de aduana. Como llegaron juntas se pensó que los objetos de ambas cajas pertenecían a los reyes. Al comprobarse que una de ellas contenía relojes para particulares se acusó a Godon de estafar en la aduana. A.H.N. Estado, leg 4824.



nº I a 7 con sus precios fijos sin contar los derechos»<sup>29</sup>. Además de los relojes se mencionan: una sortija con divisa, reloj y un secreto para colocar un retrato valorada en 2.800 libras; otra sortija con un secreto guarnecida de diamantes en 750 libras; otra con chatón ovalado guarnecida de brillantes en 630; otra con forma de corazón con brillantes en 560; otra con diamantes y perlas en 260; una cadena de oro y acero adornada con un camafeo en 330; otra casi igual con el mismo precio; otra de oro simple con un sello grueso en 310; otra en todo igual también en 310; otra con un medallón tallado en una cornalina en 320; otra en oro realizada con la técnica de la filigrana en 320; un anillo cercado de brillantes en 350; otro con una divisa en 90; otro en forma de broche también en 90; otro parecido en 70; otro guarnecido con diamantes y perlas finas en 280; otro simulando broches en el chatón en 70; unas hebillas de acero muy fino de tamaño grandes en 198; tres pares de hebillas fabricadas en plata valoradas en 54 libras cada par en total 162 libras; un par de pendientes de perlas azules en 120; otro par de pendientes en forma de triángulo en 120; otros de tamaño grande y «nueva hechura» en 160; otros muy similares pero adornados con camafeos en 100; otros con perlas y piedras de color en 130; otros cuajados de perlas finas en 120 y cuatro collares iguales en 910 libras. El importe total fue de 56.350 libras tornesas (225.400 reales)<sup>30</sup>. Parte de estas alhajas no fueron adquiridas por los reyes y le fueron devueltas a Godon para que las vendiese libremente<sup>31</sup>. La tesorería expidió un expediente reservado a favor de Felipe Martínez de Viergol para que satisficiera sólo la cantidad correspondiente a las alhajas elegidas por los monarcas. Esta cantidad ascendió a 178.540 reales. El 17 de diciembre de 1795 Godon todavía reclamaba parte del pago de estas alhajas.

Godon recibió el 28 de julio de 1792 a cuenta de una factura superior 500.000 reales por varias alhajas que había traído desde París para la real servidumbre. En agosto presentó la factura definitiva que ascendió a 1.092.936 reales. Se le entrega-

---

29 Aparte de los relojes y de las joyas se incluyeron en estas cajas: dos cuadros originales para S.M. el Rey nuestro señor el uno representaba *El descubrimiento de America i la cuenta que de ella da Colomb a Carlos V* y el otro la *Crucifixacion de Christo* ambos valorados en 4.500 libras tornesas; dos medallones de tres pulgadas de diámetro que representaban los retratos del Rey y de la Reina nuestros señores y el otro *Nuestra Señora de la Leche* copia de Mengs hechos por un amigo por 1.200; dos estatuas en bronce de la Fama y de Mercurio sobre dos caballos en acción de volar por 3.100; dos estatuas de bronce representando a un niño y una niña diseñadas por el famoso Pígal en 2.500; una caja de lunares fabricada en oro y esmaltada en 560; otra muy curiosa elaborada con la técnica de la filigrana en 400; un abanico en bajos relieves en 300 y otros cinco a 50 libras cada uno. Estas cajas se enviaron a Madrid con el arriero Bernardo Yragui, vecino de Eugui que recibió 900 pesos por el porte. Godon escribió al conde de Lerena, secretario de Estado del despacho universal de la real Hacienda para que permitiese pasar estos cajones por la aduana de Agreda sin pagar derechos.

30 1 libra = 4 reales. A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 179.

31 Al no ser adquiridas por los reyes el marchante debía pagar los derechos de la aduana. Por ese motivo se remitieron a los directores generales de las rentas junto con un listado donde se anotó el precio que Godon había solicitado por ellas con el fin de establecer lo que debía pagar en la aduana. Una vez calculado el valor de los objetos se pagaron los derechos de Aduana por Celedonio Rostriaga en nombre de Godon y se rebajó el precio de los objetos de la factura definitiva.

ron 400.000 reales en tres pagos realizados por la tesorería general en los meses de septiembre, noviembre y enero de 1793.

En la factura se incluyeron las alhajas siguientes: «un par de brazaletes con eslabones grandes y camafeos colorados estimados en 3.900 reales; otro par de brazaletes quadri longos y eslabones semejantes en 2.600; dos pares de pendientes de piedras y acero cada uno a 620 reales en 1.240; dos pendientes en cerquillo con piedras verdes en 560, otros dos con piedras verdes y esmeraldas en 600; otros dos con piedras azules y triángulos de oro en 560; otros dos de perlas gruesas y finas en 1.520; un par de brazaletes y collar con esmalte en 2.540; un anillo de oro esmaltado con gruesos brillantes en 5.800; una cadena para poner un medallón en 1.000; un par de pendientes de oro con perlas finas y acero en 2.800; un cintillo de diamantes calado en 2.640; otro chiquito con diamantes en 720; otro chiquito de diamantes y cadenitas en 740; otro en forma de collar con camafeo en 1.800; otro con esmalte colorado en 720; otro con dos camafeos en 1.200; otro ovalado con un camafeo en 840; tres anillos de oro y acero con letras y divisas en 1.740; cuatro cadenas de acero ingles en 1.616 reales; una cadena particular de oro y acero con un gran sello en 3.100 reales; otra ídem en todo igual en el mismo precio; una cadena de hilo de oro con seis sellos de perlas finas y acero en 3.820; otra cadena de oro y acero en 3.140; otra ídem con cuatro sellos de oro y acero en 2.320; una cadena guarnecida de brillantes en corazón en 13.320; otra de filigrana de oro con acero en 1.720; otra ídem en todo igual en 1.720; un medallón de oro en forma de reloj con secreto en 1.040 y un medallón en forma de corazón para retrato en 1.440 reales»<sup>32</sup>.

La reina adquirió en San Ildefonso el 22 de agosto de 1792, de los géneros enviados por Godon, además de dos relojes de repetición con sus cadenas correspondientes, cinco pares de brazaletes, uno de ellos adornado con pedrería valorado en 2.200 reales, otro en 1.200 reales, un tercero más sencillo en 380 reales y dos más iguales en 320 reales cada uno. Además cuatro anillos a 180 reales cada uno.

El 10 de julio de 1796 Godon se encontraba en España junto con su esposa Justina Magdalena Prevost y dos de sus criados y entregó personalmente a la Reina: una sortija con diamantes y divisa valorada en 3.800 reales; otra sortija con el chatón cuadrado estimada también en 3.800; otra adornada con tres medallones en 1.600; otra similar por el mismo precio; otra sortija guarnecida con rubíes en 3.600;

---

32 Además: «una caja que contenía diferentes cosas de moda para la Reina nuestra señora con guarniciones de gazas, flores, cintas, plumas, encages, cinturas que ascienden a 21.400 reales; una caxita de oro cuadrilonga con pinturas en 1.760; dos girandolas grandes en forma de candelero antiguo sobre pedestal en 31.200; otras dos con tres figuras griegas con muchos adornos en 30.000; dos vasos de alabastro en 3.200, dos hermosas figuras en mármol blanco sobre pedestal que representan dos ninfas bañándose en 32.400; otras dos más chicas en mármol también que representaban el estudio y la amistad 10.200; un lapicero de oro con una pluma de oro en 1.040; una caxita de marfil forma de delfín guarnecido de oro en 320; cinco abanicos guarnecidos de acero en 2.500; dos hermosos candelabros con figuras y muchos adornos en 8.600 y otros dos candeleros con figuras griegas sobre pedestal en 5.300 reales. A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 182.

un anillo con un brillante gordo engastado y adornado alrededor con esmalte azul en 8.800, un alfiler en forma de estrella con un brillante en el centro rodeado de diamantes talla rosa en 2.440 y otro alfiler en forma de cerrojo en 240 reales.

François-Louis Godon falleció en Bayona el 17 enero de 1800. Juan Cataneo, cónsul de esta ciudad, informó de su muerte a Mariano Luis de Urquijo, tesorero de la Reina. Su viuda Magdalena Justine de Prevost continuó con el negocio familiar y envió relojes, porcelanas, objetos de bronce, etc. y sobre todo un importante conjunto de joyas, lo que indica que su negocio estaba especializado en estas piezas.

Entre los objetos enviados por la viuda de Godon en septiembre de 1800 figuran: un collar de cuentas de cornalina con un medallón central guarnecido de diamantes y adornado con una cabeza tallada en piedra «fina» valorado en 6.500 libras; varios collares de oro, alguno de ellos adornado con perlas de pequeño tamaño, cuyo precio oscilaba entre los 1.250 libras, las 400 libras o las 106 libras; un collar de oro con los eslabones elásticos en 110 libras; otro con cuentas de cornalina talladas en facetas que se alternaban con cuentas de ágata en 750 libras; otro collar realizado con cabello trenzado guarnecido con piezas de oro en 100 libras; un medallón en forma de corazón adornado con dos tórtolas, flechas y carcaj, símbolos del amor, engastado completamente con diamantes en 5.000 libras; dos medallones en forma de escudo inglés, uno simple en 150 libras y el otro guarnecido con brillantes grandes y un corazón atravesado por una flecha en 6.000 libras; dos medallones en forma de libro uno de ellos en 300 libras y el otro en 450 libras por estar adornado con perlas finas; seis cruces, una simple en 70 libras, otra con perlas finas y diamantes en 1.500; otra con un secreto y un medallón grabado en 238 libras y tres más, iguales, sin secreto, en 150 libras cada una; ocho pares de brazaletes, con eslabones de oro elásticos, uno con brillantes en 450 libras; otro similar pero más estrecho en 375 libras; dos pares más, elaborados con cabello en 400 y 175 libras (el primero con perlas y piezas de oro y el segundo sólo con oro); otro con cuentas de cornalina en 120 libras; otro con eslabones esmaltados y un secreto en 375 libras y dos pares más, sencillos, en 50 libras.

Además: veintidós pares de pendientes, muchos de ellos guarnecidos con diamantes y con perlas, otros con cuentas de cornalina, varios con eslabones esmaltados, destacando dos pares con un diseño basado en dos anillos entrelazados engastados de brillantes y una mariposa en el centro valorados en 2.950 libras y 1.375 libras respectivamente y otro par de «pendeloque» con cornalina en 175 libras.

La larga lista se completa con: un alfiler en forma de arco y flecha vendido por 1.500 libras; otro en forma de corazón con tres grandes brillantes amarillos y varios brillantes blancos por 9.000 libras; otro con un jacinto y diamantes por 250 libras; dos con figura de perro, ambos guarnecidos con diamantes por 2.740 y 1.500 libras respectivamente; otro en forma de corazón con un medallón de marfil por 175 libras; tres en forma de ancla por 125 libras cada uno; otro de perfil romboidal con un brillante en el centro por 200 libras y dos peinetas de oro y esmalte por 1.000 libras. Finalmente varias cadenas de acero y trece sortijas y anillos, una con un gran

brillante en el chatón en forma de corazón y el aro esmaltado valorada en 3.750 libras; otra con el chatón romboidal cuajada de brillantes en 1.400 libras; otra con un reloj encastrado en el chatón con dos autómatas que daban la sonería en 6.000 libras; otra con un retrato del rey Enrique IV grabado en un relieve con un rubí y un topacio en 3.000 libras y otra engastada con diamantes y una flor en el chatón realizada con cabello y cubierta por un cristal en 375 libras<sup>33</sup>.

El 31 de octubre presentó otra factura en la que se detallaban varios objetos traídos de París unos meses antes para la real servidumbre. Entre ellos: dos botonaduras de cristal de roca, nácar y perlas compuesta cada una de 26 botones valoradas en 1.000 libras tornesas; otras cuatro similares pero sólo de nácar en 1.500 libras; una caja que contenía cinco vestidos en seda y algodón bordados en plata en 2.200 y varias llaves de acero para relojes en 1.000 libras. Convertidos en moneda española la suma ascendió a 38.800 reales.

Desde París el 8 de mayo de 1801 envió otra factura que ascendió a 35.120 reales por varios objetos escogidos por los reyes: dos guarniciones de botones de cristal de roca grabado en oro con el fondo coloreado y rodeado de perlas y nácar como unos ejemplares parecidos enviados unos meses antes y valorados en el mismo precio, 1.000 libras; otras dos guarniciones más sencillas en 780 libras; otra en acero por 340 libras y varios relojes. Y dos sortijas, una con una repetición colocada en el chatón y la otra con un sencillo reloj, adornadas con cristal de roca, complementadas con ocho resortes y sus correspondientes llaves en 500 libras.

Desde el 8 de mayo hasta el 31 de agosto remitió desde París: un medallón en forma de corazón con un reloj con caja esmaltada y música guarnecido de brillantes de gran tamaño y con la muestra engastada con diamantes en 16.500 libras; dos brazaletes elásticos de oro, esmaltados y guarnecidos de diamantes talla brillante en 3.200 libras; un par de pendientes engastados con brillantes y adornados con esmalte llevando dos perillas redondas de un solo brillante tallado en 10.700 libras; un collar de oro, esmaltado, con eslabones elásticos para usar con el medallón, guarnecido de cuatro chapas con brillantes en 5.800 y una caja en madreperla en 400 libras.

Justina Magdalena Prevost se casó en 1803 con Benito Boselli, marchand-mercier al igual que Godon. Boselli presentó el 6 de septiembre de 1804 una factura por varias joyas y porcelanas seleccionadas por los reyes de una larga lista enviada desde París a lo largo de todo el año. Se mencionan 141 artículos de todo tipo, collares, brazaletes, relojes, abanicos, tazas y vasos de porcelana, un servicio de mesa<sup>34</sup>, etc., cuyo precio total fue de 148.406 libras tornesas (593.624 reales). La cuenta se canceló ese día<sup>35</sup>. Las joyas constituyeron un conjunto numeroso destacando: una diadema

33 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 20.

34 Un servicio de mesa de tela adamascada compuesto de tres manteles, 24 mantelitos, 200 servilletas valorado en 16.870 libras; 52 pañuelos de batista bordados con la cifra de la reina en 4.870 libras; otros 52 pañuelos de batista de varios colores bordados en seda también con la cifra de la reina en 4.840 libras.

35 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 161.

gótica en malla de oro mate estimada en 1.200 libras; un aderezo con granos de coral y oro en 390 libras; un collar y unos pendientes de filigrana esmaltada muy delicados y novedosos en 700 libras; un aderezo completo integrado por collar, brazaletes, pendientes y peineta adornado con perlas finas, brillantes y esmalte azul en 4.390 libras; un collar con una pieza en forma de caracol guarnecido con brillantes y perlas finas en 5.670; un brazalete de perlas y cadeneta en 1.176; una pareja de pendientes de oro en forma de hoja en 276 y una mariposa esmaltada enriquecida con diamantes en 4.378 libras.

Para terminar, exponemos un buen ejemplo de comercio dedicado a la bisutería. El comerciante alemán Pedro Shropp, con tienda abierta en la calle de la Montera además de vender juguetes mecánicos, pequeños muebles, anteojos, sombreros, botones, abanicos, piezas de porcelana y de metal plateado, en alguna ocasión proveyó a la corte de pequeñas joyas de escaso valor que pueden ser clasificadas como piezas de bisutería. Por ejemplo, el 11 de agosto de 1795 le compraron: treinta y seis pares de pendientes de similor adornados con rosetas del mismo material que costaron cada par 41 reales; dieciocho collares de perlas a 15 reales cada uno; cuatro collares «mas finos» a 48 reales cada uno; dos pares de pendientes de similor con perlas y cadenillas suspendidas de la parte baja en 54 reales cada par; una cruz guarnecida con piedras de varios colores en 99 reales; dos sortijas de piedras engarzadas en 74 reales cada una; otra con un retrato engastado en oro en 189 reales; otra adornada con perlas en 197 reales; otra hechura de lanzadera en 140 reales; un anillo con tres ordenes de perlas de acero en 99 reales; otra en forma de collar de perro en 42 reales; veintiún alfileres de plata con una piedra en la cabeza a 5 reales cada uno; tres relicarios de plata de filigrana a 18 reales cada uno y cinco sartas de perlas doradas y plateadas a 13 reales cada una<sup>36</sup>.

Todas estas cuentas que hemos presentado en las páginas precedentes nos permiten conocer un amplio y rico muestrario de piezas. Los tipos son los habituales de la época y muchos de ellos los podemos observar en los retratos de las damas sobre todo adornando la figura de la reina María Luisa de Parma. Si comenzamos por la cabeza tres son los adornos que descubrimos: la aguja en forma de flor o estrella; el alfiler con la media luna y la estrella y la flecha. Todos ellos cuajados de brillantes se aprecian en varios retratos de la reina y de sus hijas. El ejemplo más conocido es el retrato colectivo firmado por Francisco de Goya titulado *La familia de Carlos IV* conservado en el Museo Nacional del Prado en Madrid. En este mismo cuadro disfrutamos de un magnífico collar que aunque no tiene caídas si responde al tipo habitual de la época, con varios hilos de perlas y un broche en el centro. Se mantienen los dos modelos de pendientes usados a lo largo del siglo: el «pendeloque» (botón, lazo y almendra) y el «girandole» (botón, lazo y tres almendras) aunque adquieren gran protagonismo los sencillos broquelillos y los pendientes con

---

36 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 124.

cierta fantasía. Los broches para el pecho conservan su fidelidad por las motivos inspirados en la naturaleza, flores, espigas y los brazaletes sustituyen poco a poco a las parejas de manillas realizadas con hilos de perlas que embellecían las muñecas femeninas desde el siglo XVII.

Surgen nuevos materiales como el cabello humano que constituirá un elemento novedoso y efímero en la fabricación de joyas con cierto espíritu sentimental y se recuperaran e imitaran objetos de la antigüedad como los camafeos. La pasta y el cristal adquirirán también cierto protagonismo que tomaran fuerza a lo largo del siglo XIX. Nuevos metales como el acero sustituirá a la plata sobre todo en las cadenas de los relojes de bolsillo. El comercio de joyería ganará terreno a los obradores de los plateros que poco a poco se modernizaran y abandonaran su carácter gremial.



# La didattica museale per i manufatti in argento

NICOLETTA BONACASA  
Università degli Studi di Palermo

Con questo breve contributo ci si propone di sintetizzare alcune tra le più interessanti esperienze di didattica museale studiate per i manufatti in argento.

Come è noto uno dei compiti fondamentali riconosciuti al museo contemporaneo è l'educazione. Le istituzioni museali, infatti, hanno la responsabilità di rendere fruibili le collezioni da parte di tutte le categorie di utenti<sup>1</sup>.

Il noto fenomeno di democratizzazione dell'accessibilità ai Beni Culturali, ha di fatto prodotto una nuova attenzione nei confronti delle forme di interpretazione e comunicazione dei Beni Museali, i quali secondo questo principio devono, dunque, essere resi fruibili da un pubblico, che oggi appare fortemente diversificato per competenze ed esigenze conoscitive<sup>2</sup>.

---

1 Questo principio è dichiarato espressamente nell'articolo n. 2 dello Statuto ICOM.

2 K. Ellenbogen, J. Falk e K. Haley Goldman analizzando il fenomeno dell'aumento del pubblico dei musei, riportano la precedente bibliografia ed individuano le principali motivazioni che spingono gli utenti alla visita. Cfr. K. ELLENBOGEN-J. FALK-K. HALEY GOLDMAN, «Understanding the motivations of museum audiences», in P.F. MARTY-K. BURTON JONES (coor.), *Museum Informatics. People, Information and technology in Museums*. New York, 2009, pp. 187-194. J. Packer propone un'interessante analisi delle diverse tipologie di pubblico dei musei e della percezione del beneficio derivato dalla visita in J. PACKER, «Beyond learning: Exploring visitors' perceptions of the value and benefits of museum experiences». *Curator* vol. 51, Issue 1, 2008, pp. 33-54. Per lo stesso argomento cfr. R. LÓPEZ DE PRADO, «Museos en Internet, análisis de recursos documentales», in *Los sistemas de información al servicio de la sociedad: actas de las VI Jornadas Españolas de Documentación*. Vol. 2. Valencia, 1998, pp. 495-514; M.L. TOMEA GAVAZZOLI, *Manuale di Museologia*. Milano, 2004, pp. 134-141; M.L. BALBONI BRIZZA, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*. Milano, 2007, pp. 81-90. Nel 1992 J.H. Falk e L.D. Dierking hanno proposto una interessante ricerca



Infatti, oltre ad offrire le consuete visite guidate, i musei presentano percorsi in cui, accanto agli ausili informativi tradizionali (didascalie, pannelli illustrativi, pieghevoli, cataloghi e audiovisivi), la comunicazione e la didattica museale possono realizzarsi tramite nuovi supporti, sviluppati utilizzando anche le tecnologie digitali<sup>3</sup>.

Di fatto, alla ormai superata idea di museo come luogo di contemplazione passiva è subentrata una concezione più dinamica dello stesso, che lo vede spazio di apprendimento e di interazione, in cui i visitatori sono chiamati a partecipare attivamente alla costruzione della propria esperienza di visita<sup>4</sup>.

Un efficace adeguamento dell'offerta museale alle diverse aspettative cognitive degli utenti comporta una necessaria rilettura sia del progetto museologico che del percorso museografico, in modo da integrare le collezioni esposte con tutti gli specifici supporti informativi che possono arricchire l'esperienza del visitatore.

Per realizzare questo obiettivo i percorsi museografici sono sempre più frequentemente completati dalla presenza coordinata di supporti audio-visivi, animazioni, simulazioni ed accompagnamenti sonori, utilizzati sia per valorizzare l'ambiente espositivo che per presentare informazioni aggiuntive e di approfondimento dei contenuti<sup>5</sup>.

Nel processo di modernizzazione, le tradizionali didascalie testuali vengono spesso affiancate da un corrispettivo digitale su schermi di medio-piccole dimensioni, spesso *touchscreen*, in cui sono generalmente riprodotte le icone dei singoli oggetti, selezionando le quali è possibile visualizzare le informazioni relative.

sulle motivazioni che spingono le diverse categorie di utenti alla visita dei musei. Cfr. J.H. FALK-L.D. DIERKING, *The museum experience*. Washington, 1992. Tra i più recenti e completi studi sull'utenza museale si cita il volume pubblicato nel 2005 da G. Black, in cui è proposta un'analisi dei diversi *target* di visitatori e dei relativi bisogni e aspettative culturali. Cfr. G. BLACK, *The engaging museum: developing museums for visitor involvement*. Abingdon, 2005. In precedenza, O. Van Oost ha riflettuto sul fenomeno della democratizzazione dell'accessibilità ai beni culturali citando la bibliografia prodotta sull'argomento, in O. VAN OOST, «Museum participation in a network society: A reflection». *Re-Creatief Vlaanderen, Working Paper Series* vol. 1, 2003, pp. 1-23.

3 Cfr. L. TALLON-K.WALKER (coor.), *Digital Technologies and the Museum Experience*. Plymouth, 2008; P. SAMIS, «New technologies as part of a comprehensive interpretive plan», in H. DIN-P. HECHT (coor.), *The digital museum: a think guide*. New York, 2007, pp. 19-34.

4 Si deve a N. Simon la più recente ricerca sul cosiddetto «museo partecipativo». Nel testo sono analizzati diversi interessanti casi di studio ed è riportata la precedente bibliografia. Cfr. N. SIMON, *The Participatory Museum*. Santa Cruz (California), 2010.

5 Con la proiezione di luci e immagini su diverse superfici, quali pannelli, schermi, o direttamente sulle pareti, è possibile creare effetti suggestivi e di spettacolarizzazione delle esposizioni. Generalmente all'interno dei musei sono riservati appositi spazi per l'uso di questi dispositivi, al fine di evitare che le proiezioni diventino elementi di disturbo rispetto alla visione delle collezioni esposte. Gli accompagnamenti sonori possono impiegati come supporto alla visita con descrizioni e commenti pre-registrati attivati durante il percorso, oppure come diffusione di suoni di sottofondo di varia natura, che hanno l'obiettivo di fornire un supporto alla fruizione dei contenuti presenti nell'area museale. Cfr. M. PIACENTE, «Multimedia: Enhancing the experience», in B. LORD-G.D. LORD (coor.), *The Manual of Museum Exhibitions*. Walnut Creek, 2002, pp. 222-233.

È il caso del «Museo de la Catedral» di Murcia, dove, lungo il percorso i visitatori hanno la possibilità di consultare i contenuti proposti dagli schermi *touchscreen*, in cui sono disponibili ricostruzioni e approfondimenti sui temi sviluppati nelle diverse sale e sulle opere in mostra.

L'uso di questi dispositivi appare utile nell'invogliare il visitatore alla consultazione delle informazioni, proposte con una modalità dinamica ed intuitiva, in cui è l'utente stesso a scegliere gli argomenti, selezionando le icone che raffigurano le opere esposte nelle varie sezioni del museo. La complessa lettura dei manufatti, in particolare quelli realizzati in argento, come ostensori, croci, pissidi e reliquiari, viene facilitata dall'uso di uno strumento in grado di proporre una vasta gamma di informazioni che completano la comprensione degli oggetti tramite confronti e ricostruzioni del contesto storico-culturale che li ha prodotti.

Questo tipo di supporti, insieme con le postazioni multimediali, diffusi nei musei dalla metà degli anni '90, consentono all'utente di consultare anche dati ed archivi, nonché di scegliere tematiche ed approfondimenti che si riferiscono collezioni<sup>6</sup>.

Seguendo la tendenza generale sullo sviluppo di tecnologie fortemente personalizzabili, recentemente sono stati promossi progetti di ricerca per la realizzazione di nuovi dispositivi di supporto alla visita come i PDA (Personal Digital Assistant), ossia computer portatili che integrando le potenzialità di una audio-guida con quelle di un navigatore e di un computer<sup>7</sup>.

Queste tecnologie, basate sulle associazioni di commenti audio con la possibilità di leggere informazioni testuali e visionare immagini e filmati, rendono possibile

---

6 Sull'argomento cfr. P.F. MARTY, «Interactive Technologies», in P.F. MARTY-K. BURTON JONES (coord.), ob. cit., pp. 131-135, che, riportando la precedente bibliografia, riflette su alcuni temi fondamentali legati alla presenza di dispositivi digitali ed interattivi lungo i percorsi museali quali: il reale miglioramento del processo di apprendimento, la socializzazione e l'adattabilità dei contenuti alle diverse categorie di utenti. C. Carreras, analizzando il comportamento e le caratteristiche del pubblico dei musei, ha sottolineato che la comunicazione sviluppata per i dispositivi digitali dovrebbe essere «attrattiva», «breve», «chiara» e «diretta». Cfr. C. CARRERAS, «Comportamiento del público frente a la tecnología en los museos». *Amigos de los Museos* 29, 2009, pp. 20-23.

7 Lo studio della diffusione dei PDA nei musei (diffusione, sviluppo dei programmi e risultati ottenuti) è proposto in C. ROCCHI-I. GRAZIOLA-D. GOREN-BAR-O. STOCK-M. ZANCANARO, «Adaptive multimedia guide», in O. STOCK-M. ZANCANARO (a cura di), *PEACH Intelligent Interfaces for Museum Visits*. New York, 2007, pp. 3-22. D. Vom Lehn e C. Heath hanno analizzato il cambiamento degli spazi museali determinato dall'introduzione delle nuove tecnologie, soffermandosi in particolare sullo studio dei PDA e dei comportamenti dei visitatori rapportati all'uso di questi strumenti. Cfr. D. VOM LEHN-C. HEATH, «Accounting for New Technology in Museum Exhibitions». *International Journal of Arts Management* 7 (3), 2005, pp. 11-21. La descrizione del nuovo modo in cui si realizza la visita degli ambienti museali, legato alle attività che possono essere svolte dagli utenti tramite l'uso dei dispositivi digitali è proposta in R. E. GRINTER-P.M. AOKI-A. HURST-M.H. SZYMANSKI-J.D. THORNTON-A. WOODRUFF, «Revisiting the visit: understanding how technology can shape the museum visit», in *Proceedings of the 2002 ACM conference on Computer supported cooperative work 2002, New Orleans, Louisiana, USA 16-20 November, 2002*, pp. 146-155.

agli utenti, in funzione alle loro esigenze ed interessi, l'accesso ad informazioni contestuali, cioè ad esempio a quegli approfondimenti inerenti ad un argomento specifico, ad un'opera in particolare, a notizie circa il periodo di realizzazione di un manufatto o l'identificazione di oggetti affini<sup>8</sup>.

Ultimamente alcuni musei hanno sviluppato specifiche applicazioni per gli *smartphone* che consentono all'utente di creare un personale percorso di visita<sup>9</sup>.

Già diversi musei che conservano collezioni di opere in argento hanno scelto di offrire ai propri visitatori anche questo tipo di servizio, come il «Poldi Pezzoli» di Milano e soprattutto il «Museo di Arti Decorative» di Parigi. Quest'ultimo ha sviluppato una moderna applicazione grazie alla quale è possibile consultare le schede delle opere in mostra, ascoltare le audio-guide, ricevere le informazioni sulle esposizioni temporanee in corso e sulle attività del museo, ed accedere a diversi giochi tematici<sup>10</sup>.

La scelta del «Museo di Arti Decorative» di Parigi appare particolarmente innovativa e ben si presta ad approfondimenti sui manufatti in argento, per i quali sono previste schede sulle singole opere, ma anche utili approfondimenti sugli stili e i periodi di realizzazione, nonché interessanti confronti con manufatti coevi. Si tratta, dunque, di un moderno modo per presentare le collezioni, garantendo per ciascuna opera una vasta gamma di dati e informazioni che possono soddisfare le esigenze conoscitive di qualunque tipologia di visitatore.

Le applicazioni descritte, che si basano sull'uso delle tecnologie più moderne, rispondono all'esigenza di proporre una informazione corretta, ma anche agile e dinamica sulle collezioni di argenti, per le quali gli allestimenti museali devono essere

8 In questa sede si cita uno dei più recenti progetti, denominato «CHIP (Cultural Heritage Information Personalization) Interactive Tour Guide» che, realizzato dalla «Dutch Science Foundation» in collaborazione con la «Technical University Eindhoven», il «Rijksmuseum» di Amsterdam e il «Telematica Institute», mira ad offrire nuovi strumenti per la personalizzazione dei percorsi museali, realizzabile tramite sia l'uso di appositi *tools* progettati sia per i siti web dei musei che dei dispositivi PDA. Il progetto è dettagliatamente descritto in I. ROES-N. STASH-Y. WANG-L. AROYO, «A Personalized Walk through the Museum: The CHIP Interactive Tour Guide», in *Proceedings ACM CHI-Student Research Competition*. Boston, 2009, pp. 3317-3322; Y. WANG-L. AROYO-N. STASH-R. SAMBEEK-Y. SCHUURMANS-G. SCHREIBER-P. GORGELS, «Cultivating Personalized Museum Tours Online and On-Site». *ISR, Interdisciplinary science reviews* vol. 34, n. 2-3, June 2009, pp. 141-156. Nei citati contributi è riportata la bibliografia specifica.

9 Tra i più recenti saggi che analizzano l'uso dei cellulari come nuovi strumenti di accompagnamento alla visita si segnala E. BRUNS-B. BROMBACH-O. BIMBER, «Mobile Phone Enabled Museum Guidance with Adaptive Classification». *IEEE Computer Graphics and Applications*, July/August 2008, vol. 28, n. 4, 2008, pp. 98-102. Tra le ricerche svolte sull'uso degli *smartphone* come nuovo supporto per le guide digitali dei musei si ricordano M. PETRIE-L. TALLON, «The Iphone Effect? Comparing Visitors' and Museum Professionals' Evolving Expectations of Mobile Interpretation Tools», in J. TRANT-D. BEARMAN (coor.), *Museums and the Web 2010: Proceedings*, 2010, <<http://www.archimuse.com/mw2010/papers/petrie/petrie.html>> (consultato 03/08/2010).

10 <<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/l-institution/pratique-11/les-arts-decoratifs-sur-iphone/decouvrez-l-application-du-musee>> (consultato 15/03/2011).

in grado di chiarirne ad esempio la funzione, illustrarne le caratteristiche stilistiche e tecniche, ed approfondirne i temi decorativi.

Un esempio particolarmente significativo in questo senso è offerto dal «Museo Diocesano Milano», dove i manufatti in argento sono esposti nel piano inferiore con un allestimento arricchito da un gran numero di pannelli esplicativi, che spiegano con un linguaggio semplice ed immagini l'uso delle diverse tipologie di oggetti esposti.

In molti musei le collezioni di manufatti in argento vengono descritte tramite schede mobili, che sono in grado di integrare le informazioni generali presenti nelle didascalie, con approfondimenti dedicati allo stile oppure a degli elementi decorativi specifici. Esempi particolarmente riusciti sono rappresentati dagli allestimenti proposti dal «Victoria & Albert Museum» di Londra e soprattutto dal «Museo Nacional de Artes Decorativas» di Madrid. In quest'ultimo caso la lettura dei manufatti in argento è garantita anche da un progetto museografico molto efficace, che sintetizza, tramite schede mobili, ricostruzioni ambientali, immagini e pannelli didattici perfettamente integrati con gli espositori, tutte le tematiche legate allo stile, al periodo di produzione, alla funzione ed alle tecniche riconducibili alle opere in mostra, rispondendo in modo adeguato alle diverse esigenze conoscitive dei visitatori.

Gran parte delle istituzioni museali oggi si è dotata di servizi educativi e propone specifici programmi ed attività, spesso realizzate in collaborazione con scuole, associazioni ed enti. Le suddette iniziative, generalmente studiate per distinte categorie di visitatori, sono contraddistinte dalla partecipazione attiva degli utenti, che, guidati da operatori specializzati, sono invitati a scoprire le collezioni con approcci originali e interessanti.

In particolare, la programmazione di laboratori a tema sembra essere la soluzione maggiormente scelta dai musei per trasformare la visita in un'esperienza realmente coinvolgente, specialmente per gli utenti di età scolare. Infatti, le attività pratiche, che permettono la sperimentazione di tecniche ma anche l'indagine sui materiali e sugli stili, consentono la realizzazione di un apprendimento di tipo informale particolarmente efficace.

In questo panorama i musei scientifici sembrano essere naturalmente più portati alla realizzazione di attività didattiche di questo tipo, tuttavia negli ultimi anni si è registrato un impegno sempre maggiore da parte dei musei storico-artistici nell'adeguare i propri programmi educativi con lo sviluppo di progetti atti a illustrare le collezioni, le opere, le personalità e le tecniche artistiche.

Queste iniziative hanno come obiettivo rendere l'esperienza di visita realmente formativa, non limitandola semplicemente alla visione del manufatto artistico, ma invogliando il visitatore a comprenderne la tecniche di realizzazione e i valori storico-culturali che esso rappresenta.

Molti musei che conservano tra le proprie collezioni opere in argento tendono ad organizzare attività didattiche che mirano ad invogliare i visitatori alla scoperta dei dettagli decorativi, come nel caso dei progetti promossi dal «Museo Diocesano

di Palermo», che attraverso una sorta di «caccia al tesoro» invita gli utenti di età scolare e le loro famiglie ad esplorare le sale espositive con l'ausilio di mappe e materiale didattico specificatamente studiato.

In questo panorama le attività promosse dal «Victoria & Albert Museum» di Londra si presentano sicuramente come le più innovative ed efficaci per la conoscenza delle opere d'arte in argento. Il riferimento è alla «Silver discovery area» disponibile nella sezione dedicata agli argenti, in cui i visitatori sono invitati ad esempio a sperimentare tramite delle *hands-on exhibits* l'apposizione del marchio e conseguentemente ad approfondirne la funzione, ma anche a scoprire l'uso di alcune tipologie di manufatti e le relative tecniche di realizzazione per mezzo delle *minds-on exhibits*. In quest'ultimo caso le «Silver discovery area» propongono diversi pannelli interattivi in cui i visitatori sono chiamati a dare risposte alle domande poste in merito alla funzione di alcuni oggetti in argento oppure agli strumenti necessari per la loro realizzazione.

Attualmente molti musei propongono veri e propri Kit didattici disponibili per i docenti, ma anche per gli studenti, di norma scaricabili dal sito web ufficiale<sup>11</sup> (lám. 1).

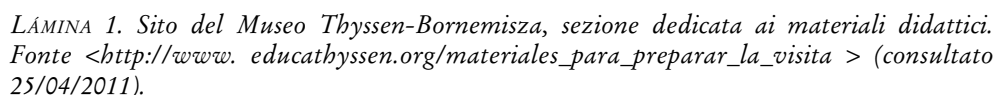
Internet sembra essere oggi la nuova frontiera per la didattica museale, in cui già sono disponibili interessanti applicazioni per lo specifico ambito delle opere d'arte in argento<sup>12</sup>.

A questo proposito la critica più recente ha riflettuto sull'interessante analogia che esiste tra i progetti didattici che vengono realizzati all'interno delle strutture museali e quelli che potrebbero trovare spazio in specifiche sezioni dei *website* dei Musei<sup>13</sup>.

11 Tra i siti più completi si citano quelli dalla «Tate Gallery», della «Polo Museale Fiorentino» e del Museo Thyssen-Bornemisza <<http://www.tate.org.uk/learning/schools/>>, <<http://www.polomuseale.firenze.it/didattica/attivita/download.asp>>, <[http://www.educathyssen.org/materiales\\_para\\_preparar\\_la\\_visita](http://www.educathyssen.org/materiales_para_preparar_la_visita)> (consultati 25/04/2011).

12 Internet è ormai da considerarsi come un prezioso strumento al servizio del museo moderno, e molte applicazioni oggi disponibili in Rete ben si prestano all'approfondimento della ricerca sulle collezioni di manufatti in argento. Sull'argomento si vedano N. BONACASA, «L'uso di Internet per lo studio delle Arti Decorative», in J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 193-202; N. BONACASA, «Il Web 2.0: nuove prospettive per gli studi sui manufatti in argento», in J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 159-170.

13 Già nel 2004 D. Prosser e S. Eddisford hanno analizzato le caratteristiche dell'apprendimento online in D. PROSSER-S. EDDISFORD, «Virtual Museum Learning», in *Information Technology in Childhood Education Annual*, 2004, pp. 281-297. L'uso delle tecnologie per facilitare l'interazione degli utenti con l'ambiente museale è oggetto della ricerca di T. Hall e L. Bannon. Gli studiosi analizzano in modo particolare i progetti rivolti ai bambini e riportano la bibliografia specifica. Cfr. T. HALL-L. BANNON, «Designing ubiquitous computing to enhance children's interaction in museums», in *IDC '05: Proceeding of the 2005 conference on Interaction design and children*. Boulder-Colorado, 2005, pp. 62-69. C. Carreras distingue nel museo reale tre approcci alla didattica museale, contraddistinti da differenti livelli di partecipazione degli utenti e individua caratteristiche analoghe in esempi di siti web dedicati a musei. Cfr. C. CARRERAS, «Los proyectos de educación en museos a través de las nuevas



È dunque ormai opinione comune che il Museo sia un vero e proprio «laboratorio», e l'approccio costruttivista alla conoscenza sembra trovare proprio nel «web 2.0» nuove possibilità di sviluppo<sup>15</sup>.

tecnologías». *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía. Museos y nuevas tecnologías* n. 5, 2005, pp. 34-38.

15 Cfr. A.H.Y. LIU, «Creating online learning environments for museums». *Museology Quarterly* 23 (3), 2009, pp. 5-35.

16 Il tema del cosiddetto *e-learning* rapportato al mondo dei musei è stato approfondito da A.C.H. Lin e S. Gregor, che individuano le caratteristiche tramite le quali un sito web museale può diventare uno spazio in cui realizzare efficacemente progetti didattici. Nel saggio è riportata la precedente bibliografia. A.C.H. LIN-S. GREGOR, «Designing Websites for Learning and Enjoyment: A Study of Museum Experiences», *International Review of Research in Open and Distance Learning* n 7 (3), 2006, pp. 1-21. J. Granfie e K. Macquarrie hanno analizzato alcuni esempi di siti di musei che favoriscono

Tra i primi *website* che hanno proposto delle sezioni dedicate ai visitatori più giovani si cita quello del «MoMA», ed in particolare il programma didattico «Red Studio». Questo progetto è studiato per offrire agli utenti la possibilità di avvicinarsi al mondo dell'arte svolgendo molteplici attività didattiche interattive, con cui approfondire la conoscenza delle opere ed esprimere la propria creatività<sup>17</sup>.

Lo studio dello specifico ambito della didattica museale *online* ha evidenziato che attualmente il sito della «Tate Gallery» si presenta come uno tra i più moderni e completi, in quanto fornisce ai giovani visitatori una vasta gamma di applicazioni e contenuti che facilitano la conoscenza del museo. In particolare, si segnala la sezione «My Gallery», in cui gli utenti sono invitati a costituire una personale collezione virtuale, composta da opere scelte tra un gruppo periodicamente selezionato dai responsabili del museo, alle quali possono essere affiancate immagini di opere realizzate dagli stessi utenti. Questa applicazione appare particolarmente originale perché utilizza alcune semplici funzioni tipiche dei *social network*, permettendo ai visitatori di commentare le collezioni, interagire tra loro e segnalare gli «artisti preferiti»<sup>18</sup>.

La crescente attenzione riservata dalla critica al tema della didattica *online* testimonia l'importanza di questo innovativo strumento al servizio dei progetti educativi museali<sup>19</sup>.

Gli specifici studi del settore mirano principalmente ad individuare le risorse più efficaci attraverso le quali è possibile realizzare le finalità dei programmi educativi.

---

la personalizzazione del processo di apprendimento, una caratteristica che i due studiosi considerano fondamentale per lo sviluppo di un corretto progetto di didattica museale *online*. Cfr. J. GRANFIE-K. MACQUARRIE, «Interactive And Customizable Learning Environments For Various User Needs: Danish German Virtual Museum Project», in J. TRANT-D. BEARMAN (coor.), *Museums and the Web 2008: Proceedings*, 2008, <<http://www.archimuse.com/mw2008/papers/granlie/granlie.html>> (consultato 04/01/2010).

17 <[www.redstudio.moma.org](http://www.redstudio.moma.org)> (consultato 07/09/2009).

18 <[http://kids.tate.org.uk/mygallery/gallery\\_home](http://kids.tate.org.uk/mygallery/gallery_home)> (consultato 16/04/2011). Per una completa descrizione delle diverse applicazioni didattiche offerte dal sito della «Tate Gallery» cfr. S. JACKSON-R. ADAMSON, «Doing It for the Kids: Tate Online on Engaging, Entertaining and (Stealthily) Educating Six to 12-Year-Olds», in J. TRANT-D. BEARMAN (coor.), *Museums and the Web 2009: Proceedings*, 2009, in <<http://www.archimuse.com/mw2009/papers/jackson/jackson.html>> (consultato 10/09/2009). Più recentemente i programmi didattici online della «Tate Gallery» sono stati analizzati in K. CHARITONOS, «Promoting Positive Attitudes in Children Towards Museums and Art: A Case Study of the Use of Tate Kids in Primary Arts Education», in J. TRANT-D. BEARMAN (coor.), *Museums and the Web 2010... ob. cit.*, <<http://www.archimuse.com/mw2010/papers/charitonos/charitonos.html>> (consultato 03/08/2010).

19 D.T. Schaller, S. Allison-Bunnell, M. Borun e M.B. Chambers hanno presentato uno studio sulle attività di apprendimento che possono essere sviluppate nei *website* museali. L'indagine ha evidenziato notevoli differenze nelle preferenze dimostrate dalle varie categorie di utenti ed ha permesso di individuare le attività didattiche più seguite, che gli studiosi riassumono in: «Creative Play», «Guided Tour», «Interactive Reference», «Puzzle/Interactive Mystery», «Role-playing Story» e «Simulation». Cfr. D.T. SCHALLER-S. ALLISON-BUNNELL-M. BORUN-M.B. CHAMBERS, «How Do You Like To Learn? Comparing User Preferences and Visit Length of Educational Web Sites», in J. TRANT-D. BEARMAN (coor.), *Museums and the Web 2002: Proceedings*, 2002, in <<http://www.archimuse.com/mw2002/papers/schaller/schaller.html>> (consultato 22/09/2008).

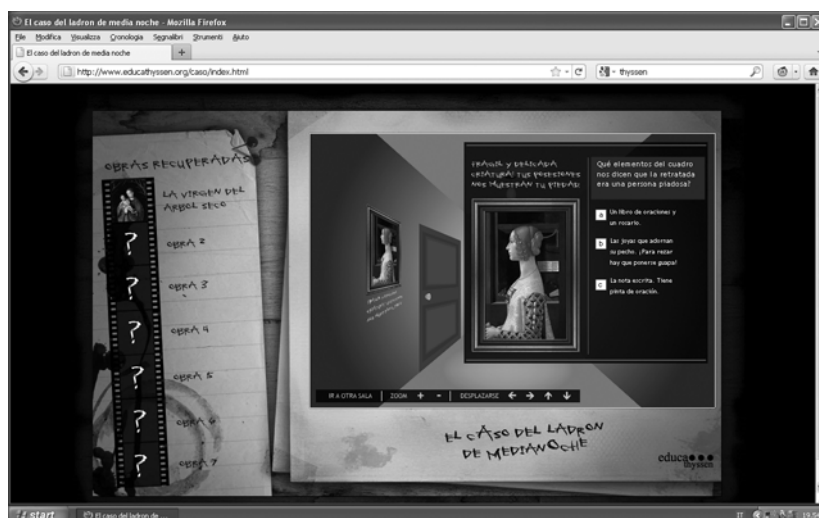


LÁMINA 2. Sito del Museo Thyssen-Bornemisza, esempio di gioco didattico. Fonte <<http://www.educathyssen.org/caso/index.html>> (consultato 25/04/2011).

In particolare le ricerche hanno riguardato alcuni aspetti dell'offerta didattica attraverso la metafora digitale, come la qualità degli approfondimenti in formato testuale, la semplicità di consultazione dei *database*, la possibilità facilitare la conoscenza delle opere e delle collezioni tramite l'interazione con le immagini e la creazione di «collezioni» personali virtuali, ed infine l'utilità della partecipazione a giochi tematici *online*<sup>20</sup>.

A proposito di quest'ultimo argomento, nel corso degli ultimi anni si è riscontrato un interesse crescente nei confronti dei giochi didattici sia nel museo reale che nel suo corrispettivo *online*.

Infatti, sempre più frequentemente lungo i percorsi museografici è facile imbattersi in postazioni multimediali che, oltre a fornire informazioni sulle sale espositive, sulle collezioni e sulle opere, presentano anche giochi didattici, come ad esempio nel caso del «Museo Diocesano» di Milano<sup>21</sup>. Recentemente alcuni siti web dei Musei hanno arricchito le sezioni didattiche con giochi a tema, quiz e *puzzle* nelle versioni più elementari, fino a giungere all'elaborazione di veri e propri «giochi di ruolo», come nel sito del «Museo Thyssen-Bornemisza»<sup>22</sup> (lám. 2).

20 Sull'argomento cfr. R.A. VARISCO-W.M. CATES, «Survey of Web-based educational resources in selected U.S. Art Museums». *First Monday* vol. 10, n. 7, 2005, <[http://firstmonday.org/issues/issue10\\_7/varisco/index.html](http://firstmonday.org/issues/issue10_7/varisco/index.html)> (consultato 20/10/2009).

21 P. SIMONE, «L'apporto multimediale alla realizzazione e allo sviluppo del museo», in P. BISCOTTINI, *Il Museo Diocesano di Milano tra presente e futuro*. Milano, 2006, pp. 151-163.

22 <<http://www.educathyssen.org/caso/index.html>> (consultato 25/04/2011) Sul tema si vedano D. SCHALLER-K. HALEY GOLDMAN-G. SPICKELMIER-S. ALLISON-BUNNELL-J. KOEPLER, «Learning In The Wild: What Wolfquest Taught Developers and Game Players», in J.



Nell'analizzare queste iniziative è condivisibile l'opinione secondo cui i musei, realizzando questo tipo di progetti, potrebbero utilizzare l'estrema familiarità che l'utenza giovanile ha con i giochi sviluppati per *console* e computer, e dunque sfruttare un nuovo mezzo per promuovere la conoscenza del proprio patrimonio.

Un aspetto che non è sfuggito alla critica, la quale, dopo delle iniziali perplessità, oggi vede positivamente l'uso di giochi didattici in ambito museale, in quanto si ritiene che questo possa facilitare l'apprendimento tramite un approccio informale ed incoraggiare gli utenti all'approfondimento delle tematiche trattate<sup>23</sup>.

Come dimostrano ad esempio i casi dei siti del «Getty Museum», della «*National Gallery of Art*» di Washington e del «Moderna Museet» di Stoccolma, l'obiettivo è quello di far familiarizzare gli utenti più giovani con specifici termini tecnici tratti dal mondo dell'arte attraverso l'uso di giochi molto noti come «Memory» e le «Parole Crociate»<sup>24</sup>. Altrettanto interessanti sono le applicazioni che mirano a stimolare lo spirito di osservazione dei più giovani, invitandoli a scoprire i dettagli delle opere.

Recentemente anche il sito del «Louvre» ha ampliato la propria offerta proponendo una «guida» virtuale per bambini. Il progetto, particolarmente interessante, si incentra sull'uso di un'interfaccia animata che suggerisce l'esplorazione di alcune sezioni del sito. L'obiettivo è dunque avvicinare i più giovani alla conoscenza del museo utilizzando sia brevissimi contenuti audio che, con un linguaggio semplice illustrano le opere più importanti, sia con l'ausilio di video, che tramite filmati animati di breve durata, completano le informazioni con un approccio dinamico ed informale, adatto alle necessità dell'utenza per cui è studiato.

Tra i siti museali più completi che offre una vasta gamma di risorse dedicate alle collezioni di argenti si cita quello del «Victoria & Albert Museum» di Londra, che nella sezione dedicata al dipartimento «Metalwork» propone la descrizione delle gallerie in cui sono esposti i manufatti in argento<sup>25</sup>.

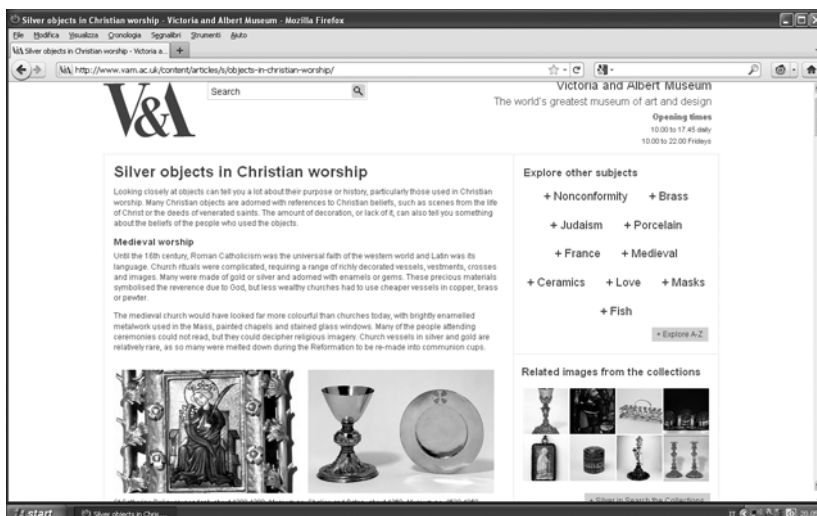
Dalla stessa area è possibile accedere alla consultazione del catalogo digitale delle opere e degli articoli pubblicati sulla rivista ufficiale del museo che hanno come argomento le opere in argento, come nuove acquisizioni oppure interventi di restauro e conservazione dei manufatti (lám. 3).

TRANT-D. BEARMAN (coor.), *Museums and the Web 2009...* ob. cit., <<http://www.archimuse.com/mw2009/papers/schaller/schaller.html>> (consultato 19/10/2009); E.F. ANDERSON-L. MCLOUGHLIN-F. LIAROKAPIS-C. PETERS-P. PETRIDIS-S. DE FREITAS, «Serious Games in Cultural Heritage», in M. ASHLEY-F. LIAROKAPIS (coor.), *Proceedings of the 10th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage, VAST- STAR, Short and Project Proceedings*. Malta, 2009, pp. 29-48, nel saggio è riportata la bibliografia specifica sull'argomento.

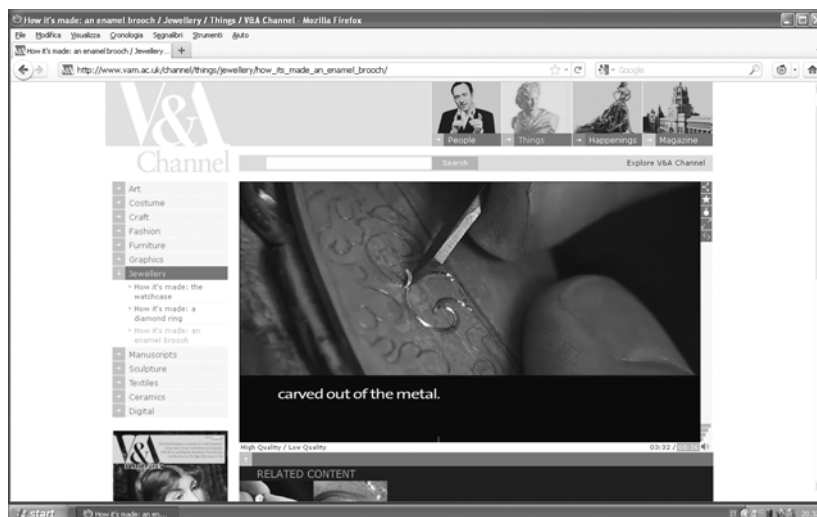
23 S.E. EDWARDS-D.T. SCHALLER, «The name of the game: museum and digital learning game», in H. DIN-P. HECHT (coor.), ob. cit, pp. 97-108.

24 <[www.getty.edu/gettygames](http://www.getty.edu/gettygames)>; <<http://www.nga.gov/kids/kids.htm>> (consultati 23/11/2009). Nel sito del «Moderna Museet» di Stoccolma il visitatore è invitato a giocare a «Memory» nel quale le coppie da individuare sono dei dettagli di un dipinto, che una volta associati permettono di accedere ad informazioni specifiche sull'opera oppure ad altri giochi. <<http://www.modernamuseet.se/>> (consultato 23/11/2009).

25 <<http://www.vam.ac.uk/page/s/silver/>> (consultato 25/04/2011).



LAMINA 3. Sito del Victoria & Albert Museum, esempio di approfondimento dedicato ai manufatti in argento. Fonte <<http://www.vam.ac.uk/page/s/silver/>> (consultato 25/04/2011).



LAMINA 4. Sito del Victoria & Albert Museum, esempio di video dedicato alle tecniche di realizzazione dei manufatti in argento. Fonte <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/objects-in-christian-worship/>> (consultato 25/04/2011).

Il sito offre, inoltre, molti contenuti ed approfondimenti sia in formato testuale che audio mp3, sugli stili, sulla storia delle collezioni di argenti del museo e sulla tradizione dei manufatti, e nella sezione «V&A Channel» propone dei video sulle tecniche (lám. 4).

Questi esempi suggeriscono che Internet può essere un valido strumento di informazione ed approfondimento anche per le collezioni di opere in argento. Sfruttando, infatti, la familiarità che il grande pubblico ha ormai sviluppato nei confronti di questo mezzo di comunicazione, la facilità di aggiornamento degli argomenti e la notevole interattività, è possibile pensare a delle risorse specificatamente studiate per la collezioni di argenti, che ne illustrino ad esempio le tecniche di realizzazione oppure che permettano confronti tra temi decorativi, tramite contenuti che presentino diversi livelli di approfondimento e giochi a tema.

In conclusione, alla luce di quanto descritto è evidente che ormai sono a disposizione dei musei molte soluzioni per pensare ad una didattica specificatamente ideata per le opere in argento, sia *online* che nelle sale espositive.

In particolare, l'esempio della «Silver discovery area» del «Victoria & Albert Museum» rappresenta una efficace formula per proporre in modo innovativo la conoscenza dei manufatti artistici in argento. È possibile ipotizzare ulteriori sviluppi di progetti didattici di questi tipo utilizzando anche le nuove tecnologie, per proporre attività pratiche che consentano una conoscenza diretta dei materiali e delle tecniche, ad esempio attraverso la ricostruzione di una bottega, altrettanto importanti potrebbero essere approfondimenti su temi fondamentali come la lettura dei marchi, oppure sulla destinazione d'uso dei manufatti con filmati che ne chiariscano la funzione (es. durante i riti oppure le processioni). Questo tipo di attività proposte nelle sale espositive, accompagnate dalle applicazioni *online*, hanno come risultato il progressivo avvicinamento del pubblico dei musei alla conoscenza del particolare ambito della produzione artistica dei manufatti in argento.

# A propósito de una obra de Damián de Castro en Valencia

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ

*Universitat de València*

El platero Damián de Castro (1716-1793) es uno de los artífices más famosos del siglo XVIII español. La bibliografía a él referida es numerosa desde que primero Ramírez de Arellano<sup>1</sup> y el conde de la Viñaza<sup>2</sup> después, le dedicaran sendos apartados en sus diccionarios. A partir de ellos, y ya en pleno siglo XX, son muchos los estudiosos que han tratado su figura y obra a tenor de lo que se ha recogido en libros, artículos, catálogos, etc. Por todo ello, como ya exponía el profesor Cruz Valdovinos en 1982, «Castro es uno de los plateros que ha llegado a ser conocido de los historiadores del arte español aunque cultiven distintas especialidades»<sup>3</sup>. Sin embargo, van surgiendo más obras para incluir en su catálogo, aunque algunas de ellas son piezas que han aparecido en el comercio de antigüedades, como la que ahora trataremos. Castro es el gran artífice platero de la Córdoba de la segunda mitad del setecientos, la Córdoba del Rococó, y representa mejor que ninguno de

---

1 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*. Madrid, 1893.

2 CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez compuestos por el Conde de la Viñaza*. Madrid, 1894 (ed. facsímil, Valencia, 1992). Vol IV, pp. 101-103. Este autor cita entre sus fuentes al Archivo del Colegio de Plateros de Córdoba, González Guevara, Cuadrado y a Ramírez de Arellano.

3 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro». *Boletín del Seminario de Estudios de Arqueología y Arte de Valladolid*, 1982, p. 327.

sus colegas, el momento de esplendor que vivió la platería en esa ciudad andaluza y que le ha dado fama en Europa y América<sup>4</sup>.

Damián de Castro nace en Córdoba el 27 de septiembre de 1716 y es bautizado dos días más tarde en la parroquial de Santo Domingo. Es hijo del platero Juan de Castro y de su mujer María Rafaela de Osorio. Aprende el arte en el obrador de su padre y se examina como maestro de oro en 1736 con una sortija de diamantes. Casa con María Rafaela García Aguilar, hija del platero Bernabé García de los Reyes, en 1746, con la que tiene varios hijos, del que solo uno, Juan, continúa en el Arte de la Platería. Fue hermano mayor del Colegio de Plateros cordobés y marcador. Ostenta el cargo de platero mayor de la catedral de Córdoba al menos desde 1761<sup>5</sup> hasta 1793, año en que muere pobre en Sevilla en casa de su hermano Pedro, canónigo de esa sede, y es sepultado en la Capilla de los Cálices de la catedral hispalense<sup>6</sup>.

Nuestro artista debió de tener un amplio obrador<sup>7</sup>, pues, de lo contrario, no se explica la gran cantidad de obras que ostentan su marca de artífice. Se conocen muchas repartidas por toda España, especialmente en Andalucía, pero también las hay en Canarias, Segovia, Valladolid o el par de bandejas de la catedral de Caracas (Venezuela). Estuvo relacionado con importantes personas como el cardenal Francisco Javier Delgado y Venegas, obispo de Las Palmas, Sigüenza, arzobispo de Sevilla y patriarca de las Indias, para quien labró numerosas obras como el cáliz de oro, patena, cucharilla, platillo, vinajeras, campanilla, dos bandejas y un jarro de plata donados a la catedral de Sevilla en 1777<sup>8</sup>, el XII duque de Medinaceli, Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba, patrono de la Parroquia de Nuestra Señora de la Purificación de Puente Genil (Córdoba), que conserva una bandeja con las armas ducales<sup>9</sup>, o Antonio Pérez de Barradas, marqués consorte de Peñaflo, para

4 Para un estado de la cuestión de la orfebrería cordobesa, véase F. MORENO CUADRO, *Platería Cordobesa*. Córdoba, 2006.

5 La fecha de inicio de su labor como platero catedralicio no la conocemos, pero en 1761, figura una inscripción en la Urna Eucarística de la catedral de Córdoba que ya indica que lo era: «Hizo este arca sepulc. Dn. Damian de Castro como Platero de la faba. A 1761». Cfr. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Catálogo de Exposición. Córdoba, 1993, p. 124, n. 132.

6 J. VALVERDE MADRID, «El platero Damián de Castro». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1964, pp. 31-125.

7 En enero de 1779 su hijo, Juan de Castro, quien estaba al frente del obrador por ausencia de Damián, hace saber que tienen ciento cincuenta oficiales, número muy exagerado por cierto. En cambio, al año siguiente, indica que en el obrador hay veinticuatro. Cfr. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «Relaciones artísticas y económicas entre el cabildo catedral de Málaga y el platero Damián de Castro (1778-1781)». *Boletín de Arte*, 1989, p. 159, nota 7.

8 J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería en la catedral de Sevilla», en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1991 (2ª edición), pp. 623-625.

9 J. RIVAS CARMONA, «Las platerías parroquiales: el ejemplo de Nra. Sra. de la Purificación de Puente Genil», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy*. Murcia, 2005, p. 473. Véase también la Naveta y cuchara de la iglesia de Montalbán costeada por el XII duque de Medinaceli en J. M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Catálogo de Exposición. Murcia, 2006, pp. 80-81, n. 31.

el que hizo, entre otras piezas, joyas, así como una Urna eucarística que guarda el convento de San Pablo y Santo Domingo de Òcija<sup>10</sup>.

La obra que estudiamos es un Juego de Altar conservado en la colección de Joan Jesús Gavara Prior de Valencia (lám. 1). Éste lo compró en la Antigüedades Siloé de Valencia en 2009. Está formado por seis candeleros y una cruz. El conjunto ha sido muy restaurado y dos de los candeleros no son originales. Son más altos y sus pies, como el de la cruz, también son más grandes y, estos últimos, al igual que la cruz, no están marcados (lám. 2). No obstante, quien hizo la restauración procuró combinar piezas de las dos épocas. Así, intercambió nudos y pies de unas obras en otras para lograr una mayor armonía. Algunos candeleros marcados llevan un nudo de cronología posterior, y los nuevos, el nudo que perteneció a los originales. Lo mismo debió de suceder en la cruz, que pensamos estaría completa, pero cuyo pie fue cambiado por uno de los cuatro candeleros originales. El Crucifijo tampoco es de la primera época y, a tenor de las perforaciones que figuran en el árbol de la cruz, debe de ser más grande que el que saldría del obrador del maestro.

Este Juego de Altar está labrado en plata blanca, chapas sobre alma de madera, mientras que el Crucificado es de plata dorada. Las técnicas empleadas son repujado, cincelado y fundición en el Cristo<sup>11</sup>. Dos de los cuatro candeleros más pequeños presentan doble marcaje. En cada una de las cartelas del pie muestran un punzón que corresponden al autor, marcador y león de Córdoba respectivamente. En el platillo del mechero, las marcas están en disposición lineal CAS/tRO, autor, León y ARANDA, marcador (lám. 2). Los otros dos sólo exhiben las marcas del pie. Todas las marcas corresponden a las mismas variantes. Pertenecen a los cordobeses Damián de Castro y Bartolomé de Gálvez y Aranda. La de Castro constituye la primera variante señalada por Cruz: apellido en dos líneas de tres letras cada una, con la t minúscula, gruesa C, destacada e inclinada S y extensión hacia la izquierda del trazo horizontal de la R<sup>12</sup>, que es utilizada por el artífice entre 1752 hasta 1785, año en que se data la custodia de Cañete de las Torres (Córdoba) como señala Nieva<sup>13</sup>. Esta marca fue catalogada por Ortiz como 131 A<sup>14</sup>. La del marcador reproduce parte de su apellido en letras capitales, en una sola línea, timbrada por la flor de lis. Fue catalogada por Ortiz como 107 A<sup>15</sup>, aunque Cruz ha señalado que existen al menos dos variantes antes de que Aranda adopte el número cronológico

10 G. GARCÍA LEÓN, «En torno a la producción de Damián de Castro en Òcija (Sevilla)», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy*. Murcia, 2006, pp. 224-229.

11 Las medidas de los candeleros más pequeños son 56.5 x 19 cm. y la de los más grandes 58.3 x 19.5 cm. Las de la cruz 76.5 x 19.5 cm. El peso total del conjunto asciende a 13.772 kg.

12 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras...» ob. cit., p. 335 y «Damián de Castro y la platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (Com.), *El Fulgor de la Plata*. Catálogo de Exposición. Bilbao, 2007, p. 115.

13 P. NIEVA SOTO, «Nuevas obras del platero cordobés Damián de Castro en el bicentenario de su muerte». *Academia*, 1993, p. 354.

14 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, pp. 98-101.

15 *Ibíd.*, pp. 87-88.



LAMINA 1. Damián de Castro y otros. Juego de Altar. Valencia. Colección particular (Foto J.J. Gavara Prior).



LAMINA 2. Damián de Castro y otros. Pies de los candeleros y marcas del platillo. Valencia. Colección particular (Foto J.J. Gavara Prior).

en 1768<sup>16</sup>. Por ellas podemos fechar el origen del Juego de Altar entre 1759 y 1767. Sin embargo, desconocemos el momento en que se hizo la reforma posterior que dio la configuración actual al conjunto, pues, el platero o plateros que la llevaron a cabo, no dejaron consignada ninguna referencia. La marca de la ciudad es el león rampante, que no lleva corona, dentro de un óvalo. Ortiz catalogó esta marca como la n.º 32<sup>17</sup> explicando que lleva un fino reborde que no advertimos en la fotografía que presentamos, ya que ha sido erosionado por las múltiples limpiezas, pero sí que está claramente visible en otras marcas de los pies de los candeleros.

Este juego de altar está formado por seis candeleros y una cruz como señala la liturgia. Juan de Arfe incluye estas tipologías dentro de las piezas de altar y pontificales<sup>18</sup>. Arfe se refiere a seis: el cáliz, los portapaces, el candelero, la cruz portátil –también llamada de altar–, los aguamaniles y el báculo, sin distinguir cuáles de ellas son de altar y cuáles de pontifical. Los candeleros conservados en Valencia descansan sobre un pie triangular que tiene patas de garra. El astil es abalaustrado con nudo periforme invertido y el plato sustenta un mechero con bocel en el borde. Están decorados con volutas en las esquinas del pie que centran cartelas de rocalla de configuración asimétrica. Estas son lisas y la única impresión que hay en ellas son las marcas de los plateros, una en cada cara. Tanto el astil, nudo como el platillo van recubiertos de fantásticas rocallas de contornos sinuosos y perfiles asimétricos. Muestran sargas de frutas sobre la superficie lisa de los encuentros de las caras del pie. Son abundantes las «ces», largas y muy curvadas, en los extremos. La cruz tiene la misma estructura salvo el platillo sustituido por el árbol. Este reproduce el modelo latino, con brazos abalaustrados y potencias en los ángulos. Tres cabezas aladas de serafines ornamentan los brazos superiores.

Hay constancia de muchos juegos de altar labrados en el obrador de Castro. A modo de breve referencia destacamos los de la catedral de Segovia (1769)<sup>19</sup>, la catedral de Valladolid (entre 1773 y 1784)<sup>20</sup>, el convento de Santa Ana de Córdoba

---

16 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de la Platería. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1982, pp. 158-159, n. 51 y 52. Véase también la nota 60 de la p. 158; y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Catálogo de Exposición. Murcia, 2007, p. 264, n. 130.

17 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit. p. 48.

18 J. DE ARFE, *Varia Commesuración para la escultura y arquitectura: por Juan de Arphe y Villafañe, natural de León, escultor de oro y plata. Añadido por don Pedro Enguera, maestro de matemáticas que fue de los caballeros pages del rey, el reloj vertical, con declinación y sin ella: el reloj oriental y occidental, y en todos puestos los signos*. Séptima impresión. Arreglada la primera hecha en Sevilla el año de 1585. Madrid, MDCCXCV. Por don Plácido Barco López, calle de la Cruz donde se hallará. Con las licencias necesarias. (ed. facsímil, Valladolid, 2003). Libro IV, Capítulo II.

19 A. HERNÁNDEZ OTERO, «El altar mayor de la catedral». *Estudios Segovianos*, 1952, pp. 304-305 y Apéndice documental VI. Véase también E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, pp. 476-479, figs. 255 y 258.

20 J.C. BRASAS ÉGIDO, «Aportaciones a la historia de la platería española». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1975, pp. 432-433 y *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pp. 284-285, figs. 414 y 423.



(1776)<sup>21</sup>, y la iglesia parroquial de San Nicolás de la Villa (Córdoba) (1789)<sup>22</sup>, donde se conservan cuatro candeleros de los seis que hizo. Los de las dos catedrales obedecen al mismo tipo que los de Valencia, pero son de mayor tamaño y presentan una decoración más suntuosa. Similares, aunque más compartimentados y por ende menos elegantes, son los del convento de Santa Ana y los de la iglesia de San Nicolás. Los de Santa Ana son ligeramente más altos que los de Valencia. Así, sabemos que el maestro entregó a la priora, el 21 de mayo de 1776, «seis candeleros como de tres cuartas de alto, de pie triángulo, que tienen de peso doscientas ochenta y nueve onzas y dos adarmes»<sup>23</sup>.

La procedencia de este Juego de Altar no está clara. Para el propietario<sup>24</sup>, que ha estudiado documentalmente la Casa de los Catalá de Valeriola, marqueses de Nules y Quirra, quizá provenga de su palacio de Valencia que tenía dos oratorios: uno dedicado a san Antonio Abad, con retablo de Francisco Vergara, datado en 1731, y el otro, a la Purísima. El primer oratorio fue reformado entre los años 1756 y 1759 por los hermanos Vergara –Ignacio y José–, fechas que están cercanas a la factura del Juego de Altar y a las marcas de Castro y Aranda. Tras el fallecimiento del último titular de la Casa –doña Josefa Dominga Català de Valeriola y Luján, III duquesa de Almódovar del Río– en 1814, el palacio fue adquirido por la familia Escofet. Posteriormente pasó a manos de la familia Vercher, su última propietaria. Esta vendió no solo el inmueble sino también un buen número de las piezas de su interior por separado. En la década de los años ochenta del pasado siglo, salieron al mercado valenciano unas sacras procedentes de este palacio, al parecer también de Castro, que seguramente formaban parte del juego de altar que analizamos y de las que hoy se ha perdido el rastro.

Por el momento, a tenor de lo expuesto, desconocemos con seguridad cómo llegó el Juego de Altar a Valencia. No obstante, se trata de una obra que, aunque muy remodelada, se incorpora al catálogo de Damián de Castro. A él corresponden las marcas de artífice que presenta así como su estilo y decoración. La reforma que llevada a cabo por plateros desconocidos bien pudo tener lugar en el siglo XIX, quizá con posterioridad a la Guerra del Francés. El conjunto, en la actualidad, tiene un buen estado de conservación y es ejemplo de los niveles de calidad a los que llegó la platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII. Esperemos que podamos conocer más información sobre él en un futuro no muy lejano.

21 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 37, n. 29.

22 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit. p. 104.

23 Véase nota 21, donde figura esta cita.

24 Agradecemos al señor Joan Jesús Gavara Prior el permitirnos estudiar este Juego de Altar y hacernos partícipes de sus investigaciones, así como a Enrique López Calatá el informarnos de esta obra.

# Dibujos y copias manuscritas de la *Varia Commensuracion* de Juan de Arfe. Nuevos aportes documentales

JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO

*Grupo de Investigación Artana.*

*Universidad de Sevilla*

En 1587 salió a la luz de forma completa *De Varia commensuracion para la escultura y architectura*, tratado compuesto por el orfebre leonés Juan de Arfe. Pese a su equívoco título nació con vocación de manual sobre las disciplinas necesarias para la instrucción del perfecto platero, pero Arfe sentía tan alta consideración por este oficio que equiparaba su formación a la de artes mayores, como la escultura y arquitectura.

La *Varia* estaba dividida en cuatro libros, cada uno tocante a una materia. El primero versaba sobre geometría elemental y la fábrica de relojes de sol. El segundo se centraba en la representación del cuerpo humano: proporciones, anatomía y escorzos perspectivos. El tercer libro informaba de medidas de animales, y el cuarto se ocupaba superficialmente de la arquitectura y ciertos adornos de iglesia, destacando en especial la custodia, en la que Arfe era un verdadero maestro.

El tratado disfrutó enseguida de enorme crédito. Sobre todo resultaba atrayente a los artistas por las pautas contenidas en el *Libro Segundo*, interesantes y aleccionadoras para una formación integral relativa a la representación de la figura humana en cualquier género de las artes plásticas. La demanda de la *Varia* en el siglo XVIII provocó que se reeditara hasta cuatro veces. Su trascendencia en los ambientes edu-

cativos, en especial en la Academia de San Fernando, queda asimismo demostrada por las citas que numerosos tratadistas y teóricos del arte dan fundamentándose en sus prescripciones. Salvando estas fuentes, la más significativa contribución de datos deviene de la localización de dibujos y copias manuscritas que toman la *Varia commensuracion* como modelo, pues nos informa de manera directa acerca de su utilización por parte de aprendices y maestros a lo largo de la historia. Este tipo de documentos son prueba del uso que en todas las épocas se ha dado a las páginas de este célebre tratado y suponen el testimonio de un interés pedagógico secular.

Nos disponemos a tratar en extenso acerca de los dibujos y secciones manuscritas copias de la *Varia* de que hasta ahora tenemos noticia, aportando un pertinente análisis, a la vez que damos noticia del hallazgo de nuevos documentos localizados durante nuestra investigación en diferentes centros.

## DIBUJOS

En el Museo del Prado se conserva una lámina realizada por el pintor valenciano Vicente Salvador Gómez<sup>1</sup>. En ella, junto al dibujo adherido de una cabeza de jesuita, aparecen unos estudios de la proporción del busto masculino tomados de la *Varia commensuracion*<sup>2</sup>. La lámina está datada en torno a 1674, y se asocia con la inédita *Cartilla y fundamentales reglas de la pintura*, manuscrita por Vicente Salvador, que lleva esta fecha en la portada. Cuando era director de la academia de pintura del convento de Santo Domingo, en Valencia, Vicente compuso esta obra, y aunque la lámina no forme parte de la misma, es probable que también se encaminara hacia fines didácticos. Se ha dicho que debido a sus tachaduras y enmiendas es una hoja de estudio preparatoria para este manuscrito, que nunca llegó a publicarse y del que se conservan pocas y deterioradas páginas. En cualquier caso, no se descarta que se trate de un estudio suelto.

1 Vicente Salvador Gómez (1637-1680). P. BAZÁN (Ed), *Dibujos Valencianos del Siglo XVII*. Sevilla, 1997. Este dibujo se custodia en el Museo del Prado con la signatura FD-850.

2 Esta cabeza de jesuita ha sido identificada como el dibujo preparatorio para cierta pintura de San Francisco Javier de la Compañía de Jesús, realizada por Vicente Salvador hacia 1674. V. MARCO GARCÍA, *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*. Valencia, 2006, p. 172. En el reverso de la lámina se encuentra una ilustración de Venus y Cupido que también procede de un original, según Pérez Sánchez, concretamente de una estampa del flamenco Spranger. A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*. Madrid, 1986, p. 318. En el dibujo, a modo de leyenda, aparece escrito el siguiente texto: «IOAN De Arfhe y Villafane en su tratado de Simetría que yntituló varia commensuración en el libro segundo + Da por Regla General para el cuerpo humano Las siguientes (está tachado «presentes y siguientes») operaciones que Reducidas y Recopiladas se allarán en las siguientes operaciones en adelante: la opservacion para la inteligencia de que hemos de tratar será pues la distacia\* de la línea A.B. laqual esdividida en 4 partes q llamaremos tercios los que les serán el norte para mostrar la figura pues siendo ellos los q forman la cabeza della como cabeza emanaran las demas mensuraciones q por certan patentes no me detengo enponderarlas, como tambien por seguir brevedad». En un margen, como glosas, se añaden dos enmiendas que aparecen señaladas en el texto con los signos + y \*: «nos demuestra por Re» y «dellos pues será la línea».

Es curioso que Vicente Salvador aunara en una sola lámina aquellas ilustraciones de proporción de la cabeza que Arfe trataba en dos páginas. Dos siglos más tarde, en 1806, este mismo procedimiento lo realizaría José Assensio y Torres, en la última edición remodelada de la *Varia commensuración*.

El siguiente documento a analizar es un curioso dibujo descubierto por nosotros en la Sala Goya de la Biblioteca Nacional. Se trata de una página manuscrita copia de la sección osteológica de la *Varia*. Esta página constituía el soporte al que se adhería un dibujo del tema de Cristo con la cruz a cuestas, procedente de la colección Castellano, y cuando los pliegos de papel fueron separados, el soporte no se signó. Por eso este documento carecía de referencia hasta que insistimos en hallar su localización. Agradecemos por ello el esfuerzo de Belén Palacios, de la Sala Goya, que rebuscó entre los fondos hasta encontrarlo<sup>3</sup>.

La página, manuscrita a tinta sepia por ambas caras, copia las dos primeras hojas del capítulo IV del título II del Libro Segundo de la *Varia*. Además aparece un dibujo a lápiz negro de los huesos de la pierna dentro de un recuadro. En el borde inferior del recto del folio hay ciertas anotaciones manuscritas a tinta: *Madrid -1879*. Y en el borde superior, a lápiz, aparece: *A (...) 82 (...) Peris (?) 13/18 63*. También a lápiz, en grafía moderna, encima del dibujo de los huesos encontramos las inscripciones: *Ribalta (Franco.)*, y el sello en tinta azul de la Biblioteca Nacional. La fecha de 1879 puede ser el año de ingreso del documento en la biblioteca, porque no parece corresponder con su antigüedad aparente.

Como hemos dicho, servía de soporte a un dibujo de Cristo con la cruz a cuestas al cual Angulo y Pérez Sánchez dataron del siglo XVII, entre 1600 y 1650<sup>4</sup>. Por eso nuestro sentir es que es anterior a 1675, fecha de la segunda edición de la *Varia*.

El dibujo del Cristo se etiquetó como anónimo español procedente de Valencia, y se consideró del círculo de Francisco Ribalta, relacionándose con aquél periodo en que Ribalta imitó el estilo de Cambiasso. Esta estimación de Angulo y Pérez Sánchez parece ser estrictamente iconográfica. De cualquier modo, lo más posible es que la firma sea un apócrifo, pues no coincide con otras firmas de Ribalta que conocemos.

El pintor Francisco Ribalta vivió entre 1565 y 1628. Pérez Sánchez dice que tuvo «*interés por la anatomía exuberante*», y que algunos dibujos suyos que ha estudiado muestran modelos «*de potentes musculaturas y escorzos muy acusados*»<sup>5</sup>. No sabemos si poseyó la *Varia*, aunque es probable que sus intereses le movieran a buscarla y estudiarla, especialmente por la anatomía para artistas. Por lo demás, la escuela de Ribalta presenta un estilo muy uniforme. De Francisco, apuntaba

3 Hoy día ya se cataloga *Dib/ 13/ 1/ 18 (bis)*. Con la signatura *Dib/13/1/18* viene catalogado el dibujo de Cristo con la cruz a cuestas.

4 D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish drawings*. T. IV. N° 359. Londres, 1988.

5 A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit., p. 194.

Mayans que tuvo por discípulo a su hijo Juan, y que sus obras eran tan parecidas que resultaba muy frecuente equivocarse en ellas<sup>6</sup>.

El folio podría representar la prueba de un intento de reeditar la *Varia*, por libre y sin los tacos xilográficos originales, rehaciendo la composición del libro. Es posible sostener esta idea porque observamos que se repite la palabra utilizada al finalizar el texto del folio recto, en el inicio del folio vuelto, del modo que solían hacer los libros impresos del siglo XVI y XVII<sup>7</sup>. La página podría ser la muestra de que hubo un manuscrito que se preparaba para dar a un editor. En apoyo de esta teoría está la cuidada caligrafía, las destacadas iniciales mayúsculas, los perfectos márgenes, y que en la parte superior izquierda del recto, hay escrito: 13, que podría corresponder a la numeración del folio.

Arfe ubicaba los grabados en láminas individuales al final de cada apartado, pero el anónimo autor de este documento buscaba dar una nueva disposición a la obra, colocando la imagen dentro de la misma página del texto. Quizá esto se relacione con la usanza de los libros ilustrados de mediados del siglo XVII. Como hemos dicho, el contenido corresponde a los dos primeros párrafos (con sendos poemas) de los folios 22 r. y v. del Libro II de la *Varia*. Suponemos que el anónimo autor pensaba escribir en una nueva hoja los dos párrafos restantes del capítulo, con sus respectivos poemas, y mostrar en ella la otra ilustración de osteología: huesos de la pierna de perfil.

Por otro lado, podemos suponer que en el recuadro con los huesos esbozados iba a incluirse la imagen grabada de osteología de la pierna. Lo más factible es que el esbozo se trate de un calco a partir de un ejemplar de la *Varia*. Lo prueba la semejanza de tamaños entre la stampa original y el recuadro del folio. La página mide 42 x 29 centímetros, y el recuadro mide aproximadamente 23 centímetros. Posiblemente, el gran tamaño de la página se debe a la intención inicial de calcar las ilustraciones de la *Varia*. Con este nuevo formato se entregaría el manuscrito al impresor, que tendría la información, por el esbozo, de cuáles eran los grabados que debían colocarse en cada recuadro.

Conocemos la existencia de otro procedimiento consistente en recortar directamente los grabados de un libro y pegarlos en el manuscrito. Implicaba, evidentemente, destruir el tratado original. Este método lo usó Vicente Salvador Gómez para algunas páginas de la ya referida *Cartilla y fundamentales reglas de la pintura*, en la que también observamos una configuración del folio con texto y recuadros. Vicente Salvador era valenciano, y ya hemos visto que seguía mucho la doctrina de Arfe. Además puede considerársele de la escuela de Ribalta, pues aunque era discípulo de Jerónimo Jacinto de Espinosa, sus obras se relacionan con la tradición de Orrente y

6 G. MAYANS Y SISCAR, *Arte de pintar*. Madrid, 1996, p. 152.

7 Así, el párrafo del folio recto se corta en «y tiene este hueso», y el folio vuelto continua «hueso debajo de la chueca...», retomándose el hilo por la misma palabra. Así debía escribirlo el tipógrafo en la imprenta.

Esteban March, todos de esta escuela<sup>8</sup>. Sin embargo, dado que no hay coincidencia en la caligrafía, no se le puede vincular personalmente con este documento. En todo caso, si en la Valencia del siglo XVII se intentó hacer una reimpresión de la *Varia*, sin duda sería porque era un tratado que escaseaba, y los libros de fundamentos artísticos que enseñaban proporción y anatomía cara a la docencia eran demandados. El tratadista José García Hidalgo comentaba que en Valencia había numerosas academias de arte que funcionaban de noche. La más destacada era la academia de pintura del convento de Santo Domingo, que hacia 1670 dirigía Vicente Salvador Gómez, y para la que compuso su cartilla. Se cree que con anterioridad a 1667 esta academia ya había sido puesta en marcha<sup>9</sup>. Tal vez la página manuscrita tenga relación con alguno de sus profesores. En 1675 se publicó la segunda edición de la *Varia commensuración*, y pudo haber motivado que se interrumpiera cualquier otro propósito de reimpresión.

En la Sala Goya de la Biblioteca Nacional se conserva también un dibujo anónimo de cuatro estudios anatómicos de cabezas y hombros masculinos tomados de la *Varia*<sup>10</sup>. Se trata de un dibujo sobre papel amarillento verjurado, a plumilla, lápiz negro y tinta color pardo. En el verso, como en el dibujo anteriormente comentado, figura la inscripción: *Madrid-1879*. Este año ha de ser el del ingreso en los fondos, pues ni siquiera la Biblioteca Nacional lo cataloga en fecha tan tardía, sino que lo data del siglo XVII o XVIII.

Tras este dibujo podemos apreciar una muestra del aprendizaje y especulación del alumno de una academia, o de un artista formado, sobre modelos anatómicos tomados de la *Varia commensuración*. Tres de los cuatro estudios de cabezas son copia de las ilustraciones del capítulo I del título tercero, del Libro II de la *Varia: Morcillos de la cabeza y pescuezo*. No obstante, aquel perfil que aparece de tres cuartos no se ajusta a estas referencias. Se trata de una creación original del anónimo dibujante, quien para elaborar este nuevo icono pudo haberse fundamentado en las nociones de escorzos que Arfe da en el título IV del Libro II. Lo cierto es que las cuatro cabezas aparecen alineadas y son de un tamaño similar, sino exacto, entre sí. Sospechamos que el autor pudo valerse del método de traslación de líneas paralelas para ejecutar escorzos, pues con este sistema habría conseguido, quizá como ejercicio didáctico, recrear este medio perfil anatómico que Arfe nunca expuso.

En la Biblioteca Nacional existe otro dibujo de dos bustos de cabeza y hombros de modelos anatómicos de Arfe que corresponde a los grabados del folio 27 recto del Libro Segundo de la *Varia*, en su edición de 1675<sup>11</sup>. Pérez Sánchez y Diego Angulo observaron acertadamente que el dibujo era copia temprana del grabado de la *Varia*

8 A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit., p. 316.

9 V. MARCO GARCÍA, ob. cit., pp. 77-79.

10 Biblioteca Nacional de Madrid. Signatura: *Dib /18/ 1/ 3896*. (10'4 x 21 cm.).

11 Biblioteca Nacional de Madrid. Signatura: *Dib/15/1/1*. (22'0 x 13'2 cm.) Este dibujo pertenecía a la colección de Valentín Carderera, adquirida por el gobierno en 1867. Se realizó sobre papel amarillento verjurado, a pluma y tinta. Al parecer, hay una inscripción manuscrita en el reverso, que reza: «*Principios P<sup>a</sup> estudiar la*

de 1675, y así aparece catalogado en la Biblioteca Nacional<sup>12</sup>. Otros han creído que es del siglo XVI<sup>13</sup>. Sin embargo, al observar el dibujo con detenimiento, notamos que hay diferencias en el tramado con respecto a los grabados de la primera edición. Por el contrario, estos cambios sí se observan en la impresión de 1675, porque los nuevos editores, Bernardo Sierra y María de Ribero, rehicieron algunas planchas de madera, como ésta, que con el paso de los años estaban deterioradas. Lo más probable es que este dibujo sea una copia temprana. Sus proporciones son mayores que las de la estampa original, así que no se trata de un calco. Era frecuente en el siglo XVII que los aprendices se ejercitaran copiando grabados detalladamente. Jesusa Vega aduce: «*El estudiante escogía el mismo tamaño y a ser posible el mismo tipo de papel para realizar su copia ya que el objetivo era conseguir una imagen idéntica (...) el principiante debía recoger hasta el más ligero detalle, de modo que fuera casi imposible distinguir el original de la copia*»<sup>14</sup>. Realmente, esto fue lo que debió ocurrir con este dibujo tomado de la *Varia*, donde se reflejan los mínimos detalles de la trama xilográfica, haciendo posible reconocer los cambios efectuados por Bernardo Sierra.

En la Real Academia de San Fernando podemos mencionar cierto dibujo a tinta de las proporciones del hombre que se mostraba en el en el artículo de José Manuel Matilla «Las disciplinas en la formación del artista»<sup>15</sup>. Este autor lo identifica con un estudio realizado del natural, probablemente en la propia Academia de San Fernando, pero como acertadamente observó en su tesis Ocaña Martínez, se trata de una copia de la *Varia*, de la ilustración de las proporciones del cuerpo entero visto de espaldas<sup>16</sup>. Aunque la edición última que Assensio y Torres había realizado del tratado de Arfe resultaba, a tenor de la época en que se ha fechado el dibujo, la más accesible para su anónimo autor, es seguro que se trata de una copia de una impresión anterior, lo cual se demuestra no sólo en la iconografía, sino en la inclusión de una regla al margen donde está escrito: «*Escala de 31 partes*». Sin embargo, en la edición de Assensio la altura se había trastocado a 32 tercios, más agradable para el gusto académico. También

---

*nobilis*<sup>a</sup> arte de la Pintura por D. José García Hidalgo. Madrid 1691». Quizá sea un apunte de Carderera, o de antiguos propietarios. No apreciamos ninguna relación con García Hidalgo, y resulta extraña esta asignación siendo la *Varia* un libro mucho más popular que los *Principios*, del que circulaban contadísimos ejemplares.

12 D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit. T. I, p. 19.

13 En el estudio *Science through the ages*, se detalla «...*may be either previous to this work or from an early copy of it, which means that they would be from around the period 1584-1585*». VV. AA., *Science through the ages*. Madrid, 1984, p. 78. También Heredia lo postula como copia de la edición *princeps*. M.C. HEREDIA MORENO, «Algunas cuestiones pendientes sobre las estampas de la *Varia* Commensuración de Juan de Arfe y un posible dibujo inédito de Pedro Rubiales». *De Arte: revista de historia del arte* n. 4 (2005), p. 64.

14 J. VEGA, «Los inicios del artista», en *La formación del Artista*. Madrid, 1989, p. 15.

15 Aparece sobre el epígrafe: «*Estudio de proporción de figura masculina (S. XIX). Tinta y lápiz sobre papel agarbanzado. Madrid*». J.M. MATILLA, «Las disciplinas en la formación del artista», en *La formación del artista*. Madrid, 1989, p. 40.

16 J.A. OCAÑA MARTÍNEZ, *Principios antropométricos, anatómicos y otros métodos para la representación de la figura humana según los tratadistas de arte españoles (el siglo XVII, deudas e influencias)*. Madrid, 2001.

hay que mencionar que el modo de medir la figura y sus partes, por medio de líneas suspensivas y números a modo de leyendas, recuerda a la técnica de los tratados de medición de estatuas, popularizados por Audran.

## MANUSCRITOS

Se conoce la existencia de dos manuscritos copia de la *Varia* originados por la enseñanza de Ventura Rodríguez en la Real Academia de San Fernando. En ellos se han copiado primordialmente las secciones de la proporción. Uno lo menciona José Emilio Burucúa en su obra *Arte difícil y Esquiva*. Se trata de una copia de tres capítulos del libro segundo de la *Varia*, y han sido incluidos en un volumen sobre «*Elementos de Física y procedentes de las lecciones de Ventura Rodríguez*»<sup>17</sup>. A su vez, la otra copia manuscrita aparece al final de un volumen de «*Elementos de Física*», que también es extraído de las lecciones que daba en la Academia de San Fernando don Ventura Rodríguez Tizón, nombrado director de arquitectura en 1775. De tal modo, es evidente que Ventura estaba utilizando la *Varia* como libro de texto, y hacía que los alumnos reprodujeran aquellas secciones que consideraba de interés. De esta copia, en su día informó Antonio Bonet Correa que se conservaba en la biblioteca del profesor Carlos Sambricio<sup>18</sup>. En el lomo de su encuadernación de cuero se lee: *Elm. DeFis*. Y hay escrito en la parte interior: «*Este libro es de Francisco Santos de Thorres y Amatoria copiado en la Academia de San Fernando: Sacado por D<sup>n</sup> Ventura Rodríguez. Año 1786 en Madrid*». Se copiaron dieciocho páginas de la *Varia* y cinco dibujos. Se trata del capítulo V del título I: medida general del hombre; los capítulos VI y VII del título III: medidas de la mujer y el niño; y el capítulo I del título IV, que se ocupa sobre la medida general del cuerpo para hacer figuras grandes.

En la Real Academia de la Historia, concretamente en la colección Salazar y Castro, se halla un manuscrito con los tres primeros títulos del Libro II de la *Varia*: proporción, osteología y miología<sup>19</sup>. En el catálogo de manuscritos de esta institución aparece con la siguiente reseña: «*Varia Commensuración*» Libro 2º proporción del cuerpo humano. Manuscrito con dibujos a lápiz, en folio, pergamino»<sup>20</sup>.

En un artículo, Carmen Heredia lo estudió exhaustivamente<sup>21</sup>. Consiste en un tomo encuadernado en pergamino de 52 hojas tamaño folio y escritas a tinta y pluma, con dibujos a lápiz sobre papel verjurado. Heredia afirma que su diseño es

17 M.C. HEREDIA MORENO, «La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe». *Archivo Español de Arte* n. 315 (2006), p. 314. J.E. BURUCÚA, «Arte difícil y esquiva. Uso y significado de la perspectiva en España, Portugal y colonias iberoamericanas (S. XVI-XVIII)». *Cuadernos de Historia de España* 1989-1991.

18 A. BONET CORREA, «Prólogo» *De Varia Commensuración* (1587). Madrid, 1974, p. 48.

19 Real Academia de la Historia. Signatura: 9-7-2-N-64 9-1006.

20 A. RODRÍGUEZ VILLA, *Catálogo General de Manuscritos de la Real Academia de la Historia (1910-1912)*. Alicante, 2005.

21 M.C. HEREDIA MORENO, «Un manuscrito muy poco conocido de la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe». *Goya* n. 311 (2006).



casi idéntico a la *Varia* de 1587, si bien cambia bastante la ortografía, hay apócope y frases más concisas. Al parecer, los dibujos son copia y no calcos. El anónimo autor no habría querido calcarlos para no hacer mella en el original. Este manuscrito es muy antiguo, y llegó a manos del coleccionista Luís de Salazar y Castro hacia 1700, pero se desconoce de dónde. Heredia plantea que, puesto que el manuscrito parece estar maquetado, podría haber estado listo para ser dado a la imprenta. También existe la opción de que se trate de la copia temprana que algún artista habría hecho al interesarle esta parte del libro. Estas opciones son factibles, pero nuestra opinión es que, más que una copia temprana del siglo XVI, el manuscrito debe haber sido elaborado entrado ya el siglo XVII, cuando empezaban a escasear los ejemplares de la *Varia*.

Nosotros localizamos en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional un nuevo manuscrito copia de la *Varia*, procedente de México, y fechado en marzo de 1783<sup>22</sup>. Se trata de una libreta encuadernada en holandesa con alrededor de ochenta páginas manuscritas y con dibujos a tinta y aguada. Solamente se han copiado algunas secciones de los Libros Segundo y Tercero de la *Varia commensuracion*. Su autor fue un tal Joaquín Montiel, de quien no hemos podido recabar otros datos<sup>23</sup>. No obstante, es probable que fuera un joven aprendiz de artista que tomó la tarea de copiar la *Varia* bajo la indicación de un maestro, y por tanto obligadamente. Esto es lo que se deduce al observar cómo caricaturiza el dibujo del lebel, en el Libro III, añadiéndole unas líneas intermitentes que imitan el perro orinando; y ante su hocico ha escrito «guau, guau, guau». Por otro lado, se dan errores ortográficos y alteraciones de las frases originales que hacen pensar que Montiel no era un correcto escribiente ni una persona especialmente cultivada<sup>24</sup>. En el año 1784 se fundó la Real Academia de San Carlos de México. Con anterioridad había sido una escuela de dibujo. Es posible que el manuscrito, que es de 1783, proceda de esta escuela, y que allí se estuviera utilizando la *Varia* con fines docentes, a la manera en que se usaba en algunas escuelas de dibujo españolas y en la Academia de San Fernando. Varios profesores de la Academia de San Carlos habían sido educados en España. Sin ir más lejos, desde 1778 la escuela de dibujo estaba dirigida por Jerónimo Antonio Gil, académico de mérito por San Fernando y autor de textos didácticos sobre dibujo y proporción.

En su manuscrito, Montiel cambia el orden de los títulos, y tras la proporción

22 Biblioteca Nacional de Madrid. *Manuscrito 2183*. 76 pág. + 5 hojas de guardas (2 + 3), 215 x 160 mm. Encuadernación holandesa, del siglo XIX (?), 220 x 165 mm.

23 Él mismo escribió su nombre y la fecha, así que sabemos que es obra de Joaquín Montiel, y que «por su original» acabó la copia en «México y marzo 1º de 1783 años».

24 Podemos mencionar, como más destacado, que a la primera octava del libro II le faltó el quinto verso, y que en ocasiones comete fallos en la transcripción, como «la mano tiene 3 pª (Partes) frontera y de lado ½». En tanto Arfe había escrito: «La mano tiene dos partes frontera, y media parte de lado».

sigue copiando lo referente a escorzos, para al fin reproducir la parte de osteología, que es lo único de anatomía que aparece. El texto es, casi exclusivamente, una copia de las octavas reales que resumían la prosa didáctica. Montiel sólo transcribió la prosa de la parte de los escorzos, y de manera fragmentaria. Otra prosa corresponde al apartado de la proporción de la mujer, aunque parece dispuesta allí sólo para completar la página. Asimismo, también copió completo el último párrafo del apartado sobre niños.

Resulta sorprendente que en el folio doceavo se transcriba una octava que Palomino inventó a imitación de Arfe: la «*Octava de la simetría*», que aparece en «*Práctica de la Pintura*», tomo II del *Museo pictórico y escala óptica*<sup>25</sup>. Tras esta nota de erudición, así como detrás de otras decisiones, quizá se encuentre la batuta del maestro. El copista utilizó la primera edición del tratado de Palomino, de 1715-24, ya que la segunda se hizo en 1795-97. En el manuscrito, a esta octava de Palomino precede otra octava de Arfe referida de la medida de los pies, la cual Montiel ha adelantado a la copia de la exposición del capítulo cuarto, que trata de la medida de las piernas y pies. Esta octava, situada la última del capítulo cuarto en el original de la *Varia*, introduce el capítulo de la medida general del cuerpo. Montiel la muestra aquí e introduce la octava de Palomino, que a su vez trata de la medida general del cuerpo. De modo que el orden que se da a estos poemas parece ser buscado e intencional.

Para determinar en qué edición se basó el manuscrito, podemos detenernos en las particularidades ortográficas y de puntuación, que son afines a las de ediciones del siglo XVIII. También es interesante cotejar la ilustración del caballo, que corresponde a un grabado incorporado por el editor Enguera, pues no es el mismo que aparece en las ediciones de 1587 ni 1675. Nos quedan así las posibilidades de 1736, 1763, y 1773. Parece lógico pensar que a la escuela de dibujo mejicana se exportaría la última edición del tratado de Arfe, la de 1773, y este sería el modelo del manuscrito. Sin embargo, el copista ofrece otro dato al escribir glosas sobre sus alteraciones respecto al original: «*paso aquí del número 10*», o «*paso del número 12 por no alcanzar aquí*», refiriéndose a la numeración por hojas. Teniendo en cuenta esto, nos quedamos con la edición de 1736, porque ya en 1763 la *Varia* se enumera por páginas, no por folios. Pensamos, por tanto, que la edición en que se basa Joaquín Montiel es la de 1736, la arreglada por Enguera.

Respecto a los dibujos, están hechos con tinta y aguada para sombrear. Le faltó por copiar uno de los perfiles del busto osteológico, y en las imágenes no hay letras ni signos indicativos de nomenclatura, salvo en casos muy puntuales. Da la sensación de que en los de proporciones la retícula cuadrada le pudo facilitar el trabajo, actuando como red de traslación. Así, la osteología

---

25 A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Facs. 1795-97. Madrid, 1988. T. II, p. 88.

la dibuja peor porque ya no hay retícula. En todo caso, nuestro sentir es que Montiel calcó las ilustraciones. Esto se aprecia en que algunos dibujos no le caben dentro del papel, como es el caso de las piernas. También habla en este sentido la delicadeza del trazo, y el que se olvide de trasladar secciones de un mismo dibujo. Pudo calcar la ilustración de las proporciones del cuerpo entero, que es lo suficientemente exacta para que se pueda trazar la semicircunferencia del *homo ad circulum*, desde el talón a la punta de los dedos. Los escorzos, igualmente, parecen haber sido calcados, exceptuando el del rostro terciado, al que faltó por dibujar la proyección ortogonal.

Para concluir este estudio, damos a conocer el hallazgo de otro manuscrito, el cual se conserva en el Archivo la Biblioteca Central del CSIC, en el fondo Francisco Rodríguez Marín. Se trata de una copia de ciertas partes del libro II de la *Varia*, especialmente del apartado de las proporciones<sup>26</sup>. El manuscrito tiene cuarenta folios y sería más riguroso considerar que se divide en dos partes. La primera es la copia de la *Varia*, y al final se incluye una especie de apéndice con cinco dibujos: un fragmento de hombre estereométrico, las proporciones de los brazos, y los escorzos de las piernas. Seguidamente, aparece la copia de un libro de pintura que no hemos podido identificar, pero que pensamos que data del siglo XIX. Por tanto, sólo los veintiocho primeros folios remiten a la *Varia*, y lo restante procede de otro tratado de arte<sup>27</sup>.

Es interesante notar la destreza del autor del manuscrito en apocopar y resumir las prescripciones de Arfe. Sólo reproduce los datos y evita los circunloquios y digresiones. Esto revela un sistema de trabajo basado en el descarte de lo superfluo, de forma que sólo quede la esencia de la información. Las octavas se han desechado, y se transcriben resúmenes de la prosa catalogados por apartados sistemáticamente a modo de epígrafes. Por ejemplo, al tratar la «*Medida general del cuerpo para hacer figuras grandes según Juan de Arfe*» hace una cabecera para los «*Anchos*» que no aparece en el original. Estos epígrafes dan un marcado tono esquemático al texto. Para crearlos, el autor se ayuda de las glosas de los márgenes, o del principio de los párrafos. Así, surgen apartados titulados «*cuerpo por los pechos*», «*cuerpo por las espaldas*», «*brazo por el lado de dentro*», «*Ancho de la pierna*».

El autor se salta toda la sección de anatomía para conectar la proporción con las cuestiones sobre el cuerpo de la mujer y el niño. Estos apartados a su lado muestran un folio en blanco, por lo que es posible que quisiera incluir un dibujo. No hemos podido determinar la edición de la *Varia* de la que parte esta copia, salvo comprobar

---

26 Archivo Rodríguez Marín. Sección E: Colecciones documentales. E: II. Manuscritos de obras literarias diversos. Caja 80: 31. «*Medida del cuerpo y sus varias partes según Juan de Arfe y Villafañe*». Copia manuscrita.

27 Es posible que al manuscrito le falten páginas, porque hay partes que empieza abruptamente. El texto sobre pintura que no hemos podido identificar tiene epígrafes dedicados a «*Variedad de color de los ojos*» y «*Aptitudes de la cabeza y partes del rostro según las diferentes pasiones*». Además, habla de técnicas de grabado y de colorido.

que no es la de Assensio y Torres.

En cuanto a los dibujos, a pesar de que el texto sólo trata de la proporción, hay algunos que reproducen las piernas en escorzo y un apunte del hombre estereométrico. Los dibujos de proporción se limitan al frente, dorso y perfil de los brazos. Posiblemente el autor realizó un borrador a lápiz, que luego pasó a tinta. No hay nomenclatura ni números. En la imagen frontal y dorsal del brazo no aparece la línea perpendicular intermedia que estructura la cuadrícula, sino solamente la línea que delimita los catorce tercios de longitud. Sólo en la punta de los dedos se aprecian líneas para marcar los anchos. Todo parece indicar que son imágenes calcadas, habida cuenta de que se presentan en folios individuales, sin nada en el anverso.

Sobre la autoría, no debe tratarse del cuaderno de apuntes de un estudiante o aprendiz, como en los otros casos. Nuestra creencia es que es obra del mismo Francisco Rodríguez Marín<sup>28</sup>. El fondo que lleva su nombre está instalado en 97 cajas que albergan cerca de 5000 documentos. Estos escritos se consignan con unas fechas de producción de entre 1882-1927, y unas fechas de acumulación de entre 1873-1943. Suponemos que esta copia es resultado de los estudios del propio Rodríguez Marín, ya que se atesoraba en las cajas de su legado.

---

28 F. Rodríguez Marín (1855-1943) fue director de la Real Academia Española y presidente honorario del patronato «Menéndez Pelayo» del CSIC. Dirigió la Biblioteca Nacional. Fue autor de más de 200 publicaciones.

N.B. Un estudio en profundidad de los aportes documentales sintetizados en este artículo puede hallarse en: J.L. CRESPO FAJARDO, *Preceptiva gráfica de Juan de Arfe: Análisis y trascendencia del su teoría artística sobre la figura humana*. Sevilla, 2009.



# Noticias de platería en el diario (1664-1674) del conde de Pötting, embajador imperial en Madrid

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS  
*Universidad Complutense Madrid*

Franz Eusebius von Pötting, embajador en Madrid del Sacro Imperio (1662-1674), llevó un diario escrito en lengua castellana desde el comienzo del año 1664, que se conserva en el Staatsarchiv de Viena y fue editado en 1990<sup>1</sup>. El embajador, hijo del conde Friedrich von Pötting y de la condesa Elisabeth Kunigunda Sternberg, nació en Praga el 10 de agosto de 1627. En 1647 fue vocal cívico en Praga y en 1649 vicescanciller de Bohemia y camarero mayor del Príncipe. Al año siguiente casó con Maria Margareta Löbel, de quien enviudó en 1658. En 1655 había sido nombrado conde imperial y en 1660 pasó a formar parte del Consejo privado del emperador Leopoldo I. Casó por segunda vez en abril de 1662 con la princesa Marie Sophie Dietrichstein, cuyo hermano era mayordomo mayor de la emperatriz María Margarita. Las vinculaciones familiares de su nueva esposa favorecieron el nombramiento de Pötting como embajador en Madrid, pues la reina Maríana deseaba una embajadora de alta alcurnia que le acompañara conversando en la lengua materna alemana. En efecto, en octubre de 1662 partieron para Madrid y en enero del año siguiente tomó posesión oficial de su embajada. Sucedió al conde de Lamberg y al jesuita Johann Eberhard Neidhardt (1607-1681), confesor de la reina Mariana, que se ocupaba interinamente de la representación desde 1660. Pötting ejerció como

---

1 *Diario del conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)*, ed. de M. NIETO NUÑO, Madrid (Escuela Diplomática), 1990.

embajador hasta 1673 en que fue sustituido por el conde Ferdinand von Harrach, si bien no abandonó la corte madrileña hasta el año siguiente. Fue nombrado en 1674 mariscal mayor de la Corte imperial, oficio que ostentaba a su muerte el 29 de diciembre de 1678, acaecida en Viena, si bien la crónica familiar señala que sucedió en 1697.

Además de su contenido diplomático de obvio interés, el diario recoge innumerables noticias de muy diverso carácter que se refieren, entre otros, a aspectos religiosos y devocionales, de costumbres y de vida cotidiana y, por supuesto, también artísticos. En este último ámbito no existen novedades sensacionales pero sí notas de indudable interés, cuyo comentario reservamos para próxima ocasión. En la presente nos limitaremos a la referencia a la platería de oro y de plata como corresponde a la ya tradicional convocatoria de esta Universidad para honrar al venerado patrón san Eloy.

Apenas puede mencionarse alguna noticia sobre artífices y siempre anónimos. Resultaría curioso que se trate de filigraneros, pero son numerosas las ocasiones en las que Pötting se refiere a alhajas de filigrana de oro. Sin duda le atraía la filigrana, pues el 23 de junio de 1664 compró «una lindísima espada y daga de filigrana» por 105 pesos (1575 reales), precio que le pareció muy barato. El 27 de septiembre del mismo año recibió un «filigranero platero» en su casa para hacerle trabajar diferentes «galanterías», o sea, piezas de relativo valor para obsequiar a las damas. El 3 de diciembre de 1665 sacó de pila a una hija de «un pobre filigranero que en ninguna parte halló quien le quisiera ser padrino»<sup>2</sup>. Ignoramos si este artífice pudo ser el de 1664 y el mismo «filigranero saboyano» que recibió el embajador a su servicio el 16 de agosto de 1668, dándole posada, comida y dos doblones (120 reales) cada mes. Entre los plateros de oro aprobados como maestros en Madrid desde 1628 hasta 1672 encontramos cuatro que hicieron como pieza de examen una joya de filigrana de oro –no hubo ninguno que conste como filigranero de plata– pero no podemos asegurar que se tratara de alguno de ellos el recibido en 1664 o el padre del niño apadrinado. Son los siguientes, con la fecha de aprobación y pieza realizada:

Pedro Rodríguez Guadalupe, de Valladolid, en la corte desde 1627 (2-12-1639; dos muestras de cadena como de la China).

Pedro Báez (30-11-1645; cadena de oro de filigrana).

Luis de Ribera, portugués (30-11-1651; arracadas de oro de filigrana).

Juan Maniel, flamenco, archero (30-11-1651; arracadas de oro de filigrana)<sup>3</sup>.

---

2 A lo largo del diario se observa que, con frecuencia, algunos notables eran padrinos de criados y oficiales mientras sucedía a la inversa en otros ejemplares. María Inés, la hija del conde que nació el 22 de enero de 1663 en la venta de Juanilla en el puerto de Santo Tomé, poco antes de llegar a Madrid, fue apadrinada por tres pobres.

3 Las noticias proceden del Archivo del Colegio Congregación de San Eloy de Madrid y están tomados de nuestra tesis de licenciatura inédita: *La platería y los plateros de Madrid desde 1624 hasta 1695*. Pamplona, 1968.

El platero saboyano podría ser Carlo Fovassa, natural de Turín, que declaró haber ejercido en la corte del duque de Saboya antes de trasladarse a la de Felipe IV en 1658. Fue aprobado como maestro platero de oro el 24 de febrero de 1669; hizo como pieza de examen un retablillo de oro y diamantes<sup>4</sup>. Se trata del único platero saboyano que figura en la corte madrileña en aquella época<sup>5</sup>. Incluso es muy probable que al entrar al servicio de Pötting, la congregación de San Eloy o el propio embajador le exigieran que realizara el examen para que su ejercicio fuera legal, pues sólo transcurrieron unos meses desde su contrato hasta la aprobación.

El 7 de agosto de 1667 Pötting encargó una cadena de oro y filigrana –debían de estar de moda ya que aparecen de este tipo como pieza de examen– de la que él mismo dio la traza, pues señala que era de «forma nunca vista y de mi invención». A los tres meses, el 5 de noviembre, anota que se había acabado. Había concertado el precio de la hechura en siete reales (de ocho) por cada doblón de peso del oro. Así, pagó 742 reales, pues pesó 106 doblones; el material, por tanto, costó 6.360 reales y el precio total fue de 7.102 reales.

El 9 de julio de 1670, el embajador escribe: «Acabóse enteramente un escritorio de filigrana que mandé hacer en cassa, obra de dos años pero digna de ser vista sin que hasta ahora haya parecido otra semejante. Pesa 23 libras de plata», o sea, 10.580 gr, sin duda pieza extraordinaria<sup>6</sup>. No cabe duda de que el escritorio había sido hecho por el filigranero contratado en 1667.

Todavía hay que mencionar que el 27 de septiembre de 1671 el conde presenció la procesión que hicieron los dominicos para celebrar la canonización de san Luis Beltrán y de santa Rosa de Lima en casa de «mi platero, al reboço». Cabe pensar que se tratara de quien hizo el escritorio –fuera Fovassa u otro artífice– que ya no vivía en casa de Pötting.

El 26 de enero de 1672, el conde recibió la visita del Nuncio, que quiso ver el escritorio de filigrana, lo que relata Pötting, que debía estar orgulloso de tal obra, pues, a lo que parece, era ya famosa año y medio después de que ser concluida.

---

4 Ibídem. No figura en el repertorio de A. BARGONI, *Mastri orafi e argentieri in Piemonte dal XVII al XIX secolo*. Turín (Centro Studi Piemontesi), 1988.

5 Conocemos a Nicolao Gallet que estuvo trabajando desde 1616 con su sobrino Roberto Condil en el obrador de Gonzalo González, importante platero de oro. Cuando éste murió en 1628, se presentó a examen, así como su sobrino. Se le aprobó como platero de oro el 7 de junio del año citado y a Condil se le ordenó que trabajara con su tío, a quien se le hizo la advertencia de que no recibiera aprendices si no era con licencia de los aprobadores de la congregación de San Eloy. No volvemos a encontrarle en la documentación madrileña, pero en 1648 aparece un platero homónimo en Turín que pudiera ser él mismo, por lo que es dudoso que volviera a Madrid y pasara al servicio de Pötting (BARGONI, ad nomen).

6 Doña Antonia de Acuña y Guzmán, marquesa del Valle y condesa de Salvatierra que falleció en 1683, tenía una colección destacadísima por el número (177), valor (235.712 reales) y calidad de piezas de plata y entre ellas un «escritorillo» de filigrana de plata que pesó alrededor de 19 libras (M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid (Fundación Universitaria Española), 2005, pp. 79-80. Recoge esta autora otros dos escritorios más pequeños de filigrana de plata y seis más de madera con guarnición de plata.



Hemos hecho referencia a precios, porque el embajador fue bastante cuidadoso en anotarlos, lo que nos revela su interés por cuestiones económicas. Una noticia de este tipo se halla en la recomendación que hace, el 13 de agosto de 1664 en carta al emperador, de que a las personas del servicio de la infanta Margarita que iban a acompañarla a Viena para su matrimonio con Leopoldo<sup>7</sup> sería conveniente darles algún regalo en plata, que sería preferible adquirir en Alemania, pues en España resultaban los precios bastante más elevados.

El embajador adquirió algunas piezas de las que anotó el precio pagado:

- Cruces de Caravaca de todo género, 3.000 reales (9-1-1664).
- Cruces de Caravaca, 1.860 reales (19-1-1664)
- Cruces de Turibio (sic) de todo género<sup>8</sup>, 2.850 reales (24-3-1664)
- San Antonio engastado de diamantes, 1.100 reales de plata (2-7-1666), un regalo que hizo a su esposa. Precisamente, un año y medio después, el 14 de diciembre de 1667, fue aprobado de maestro platero de oro Miguel de Zamora, que había hecho como pieza de examen un San Antonio guarnecido de flores y diamantes
- Rosario de calambuco<sup>9</sup> engastado en oro y diamantes, 3.300 reales (17-8-1669).

También menciona el valor de otras joyas que fueron regaladas en especiales ocasiones. Así, el conde Ferdinand von Harrach –que sería su sucesor en la representación, como indicamos– llegó a Madrid el 23 de agosto de 1665 con las joyas que el emperador entregaba a su futura esposa la infanta Margarita. Dos días después las vio Pötting y las describe sucintamente alabándolas pues «son tres piezas como quien las embía». La primera era una joya con un diamante, un rubí y una perla muy grande; la segunda tenía cinco esmeraldas de gran tamaño y ambas estaban

7 El 25 de abril de 1666 salió de Madrid la nueva emperatriz, el 16 de julio de ese año embarcó en Denia y llegó a Barcelona el 25. A Milán el 5 de octubre y a Viena el 5 de diciembre, según anota puntualmente el embajador.

8 Se trata de Santo Toribio, obispo de Astorga (+ h. 480), cuyo atributo iconográfico principal es la cruz, pues la tradición señalaba que había traído de Jerusalén un fragmento del brazo izquierdo de la cruz de Cristo. Por tal razón se difundieron las cruces llamadas con su nombre. En 1635 se recogió información para hacer oficial su culto y fue beatificado en 1679; por eso, en 1664 estaría su devoción en pleno auge. Su fiesta se celebra el 16 de abril según el calendario romano y el lunes que sigue a la octava de Pascua en el asturicense. En ese año, la Pascua fue el 13 de abril y por la cercanía se explica la fecha de la adquisición de Pötting.

9 La madera quemada de este árbol despide olor muy suave y de ella se hacían rosarios, cajas y figuras de santos; cfr. *Diccionario de lengua castellana*. Madrid, 1726. Javier Montalvo publicó una cruz de colgar con inscripción que indica que es cruz de calambuco, apreciada en Indias, que hace infinitos milagros y es contra tempestades y terremotos. En 1612 la gran cruz de esta madera que estaba en el puerto de Huatulco fue trasladada a la catedral de Oaxaca para evitar su completo deterioro pues los devotos arrancaban de ella astillas para fabricar objetos protectores; F.J. MONTALVO MARTÍN, «Plata americana en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid», en *Estudios de Platería. San Eloy* 2003. Murcia (Universidad y Fundación Cajamurcia), 2003, pp. 394-396 y 403.

vinculadas a la Casa y «se empeñan a la augustísima novia por 100.000 ducados». La tercera alhaja era el retrato de Leopoldo guarnecido con varios géneros de diamantes muy grandes, que se daba a Margarita en propiedad. La entrega se hizo el domingo 22 de noviembre –sin duda, el retraso fue provocado por la muerte de Felipe IV el jueves 17 de septiembre– en el salón de los Retratos del Alcázar en presencia de Carlos II, la reina viuda Mariana y la propia Margarita, a la que ya denomina emperatriz. Vuelve el conde a anotar las piedras de cada joya corrigiendo la primera, que era una rosa de diamantes y «por su rareza de grandísimo valor», lo que quizá se refiere a la perla, y que la guarnición del retrato estaba labrada al uso de hoy. Añade que cada joya iba en su caja de terciopelo y galón de oro.

Los reyes enviaron la mañana de la partida de Harrach, el 15 de diciembre, por mano del favorito Neidhardt, una joya de diamantes en forma de rosa que, según Pötting, valía 33.000 reales. Una semana después era el cumpleaños de la reina Mariana y el embajador deja nota de que la emperatriz se puso la joya del retrato de su prometido.

Un año más tarde, el 28 de agosto de 1666, marchó de Madrid Franz Paul barón de Lisola (1613-1674), a quien el emperador había encomendado una representación extraordinaria para el asunto del compromiso matrimonial. Sus intrigas le ganaron gran descrédito y la antipatía de Pötting, que comenta que su partida fue «con aplauso y júbilo universal de todos los que se holgaron de su ausencia». Pero nos interesa destacar que los reyes le obsequiaron con una joya muy buena que el conde estimó en cuatro o cinco mil escudos, quizá con exageración, pues aún si era en vellón alcanzaba a 32.000 o 40.000 reales.

También sus majestades regalaron una joya al arzobispo de Ambrun, embajador de Francia, al despedirse el 16 de julio de 1667. El día anterior, el conductor de embajadores visitó a Pötting para decirle que se había mandado al guardajoyas que buscara una joya para regalar al francés «reconociendo su buena ley con que había caminado» en su embajada. Es posible que se requiriera la opinión del conde, que valora la pieza entregada en 30.000 reales. No anota el valor de la que regalaron en Palacio al conde de Lamberg, su antecesor, cuando regresó a Alemania el 12 de diciembre del mismo año 1667. Pero lo vuelve a hacer con la joya de diamantes que la reina mandó dar al marqués de Grana –66.000 reales– cuando partió para Alemania el 6 de abril de 1668. Pötting comenta con ironía: «demostración sobrada para tan corto y breve trabajo». Grana, enviado por el emperador, había entrado en Madrid el 27 de febrero.

Distinto carácter tiene la anotación de 25 de mayo de 1672 pues fue Pötting quien recibió del conde Alfonso de Porcia de Barcelona «dos bellísimas escopetas entalladas de plata y mandadas hacer a posta del mayor maestro de por allá; costaron 68 doblones y cierto que a todos bispos parecen de balde según el primor que en todo tienen». El precio fue, pues, 4.080 reales.

El valor de la plata permitía realizar distintas operaciones muy alejadas del carácter artístico o de obsequio. El 28 de septiembre de 1665, el conde compró –no

anota dónde ni a quién— veinte marcos (4.600 gr) de plata labrada vieja al precio de un real de ocho la onza, esto es, que pagó 160 reales de ocho. Ignoramos si pensaba emplear la plata en alguna pieza nueva, pues nada aparece al respecto en su diario, o se trataba de una inversión previendo algún trastorno en la Hacienda real, pues hacía sólo once días de la muerte de Felipe IV. Por otra parte, tampoco la cantidad de plata y, por tanto, el coste fueron de mucha consideración.

Diferente, pero no excepcional, fue que empeñara su plata. El motivo fue que desde la corte Imperial hacía quince meses que no se le enviaban los gajes —que llama «mi pensión»— que le correspondían como embajador. Ya el 22 de junio de 1666 había hecho la siguiente observación: «Empecé a cuyardar de la economía de mi casa reformando infinitos abusos y gastos superfluos que si lo hubiera hecho así desde el principio de mi llegada a esta Corte me hubiera aprovechado mucho. Pero más vale tarde que nunca». El 17 de marzo de 1667 anota que hubo menester empeñar una cantidad de su plata por 2.400 reales de ocho con un interés del 8%. Hasta el 11 de enero de 1671 no pudo desempeñarla. Extraña que diga que fue por dos años y medio al 10%, por lo que tuvo que haber otro empeño en julio de 1668 o renovó entonces el primero a mayor interés, pero nada anotó. Pagó 600 doblones (3.600 reales). Decepcionado, indica que los dineros son «frutos de embaxada por las buenas asistencias que de Alemania gozo. Dios les perdone a quienes son causa de tal tratamiento. En fin, nadie se ponga en embaxada si no quiere arriesgar su crédito y caudal».

Pötting, durante el tiempo de su representación, hizo algunas visitas que pueden relacionarse con piezas de plata, y así las hemos de mencionar. A las 3 de la tarde del lunes 25 de enero de 1666 entró en el convento de la Encarnación de agustinas recoletas, siendo la primera vez que lo hacía en un convento femenino de clausura, acompañado del nuncio y de otras personas que no menciona. Aunque vio todo el convento, sólo anota que había un «reliquiario, que así se llama, cosa más rara que en este género se puede ver» pero no destaca ni pieza ni reliquia alguna. En mayo de 1672 viajó a Toledo y el día 30 le enseñaron las reliquias y joyas de la catedral. Destaca «una corona y braceletes de Nuestra Señora que es cosa prodigiosa», refiriéndose a las piezas que adornaban a la Virgen del Sagrario: la corona imperial que hizo en 1574-1586 Alejo de Montoya, de oro con numerosas piedras preciosas —rubíes, diamantes, esmeraldas, balajes— y perlas, y las ajorcas de 1582-1590 hechas por Julián Honrado con los mismos materiales y zafiros, además del oro esmaltado<sup>10</sup>. Visitó la sala capitular, el coro y «todo lo que hay que ver que no es poco; en particular, la piedra donde bajó la Reina de los Ángeles a honrar al santo arzobispo Yldefonso, capellán suyo dignísimo». También «los cuerpos santos del arzobispo San Eugenio y el de Santa Leocadia», cuyas urnas concluyó el famoso Francisco Merino en 1569 y 1593 respectivamente<sup>11</sup>.

10 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915, pp. 84-86.

11 *Ibidem*, pp. 77-82; J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en *Las artes decorativas en España II*. Summa Artis. Vol. XLV. Madrid, 1999, p. 563.

Más precisa referencia a obras de plata hallamos en otras ocasiones. El 2 de abril de 1666 fue a casa del duque de Albuquerque a ver su plata «que por la mucha cantidad de toda suerte es casa más que trasordinaria». Escribe que las piezas llegarían a 50.000 onzas de peso (1.437 ½ kg) y un valor de 20.000 escudos; cita concretamente cien docenas de platos y otros tantos platillos, o sea, trincheros, que era el tipo de menor tamaño y peso entre los de vajilla. Menos importancia tiene –pero confirma la costumbre de mostrar piezas singulares entre personas de alcurnia– que el 27 de diciembre de 1667, el conde de Albadeliste le invitara a ver una joya «bien rara y de mucho valor que había hecho labrar acá».

Determinadas costumbres dan lugar a menciones de piezas de platería. Entre las de tipo familiar destaca la de regalar la vigilia del santo onomástico, a lo que el embajador denomina «colgar». La fiesta de la condesa era el 2 de julio y la del conde se celebraba el 4 de octubre; suele anotar los objetos que colgaron, él o su esposa, el día precedente, no siempre de plata. Así, en 1664 él celebró el día de la condesa con algunas galanterías y un «bezoar occidental»<sup>12</sup> hecho en forma de vaso de mucha rareza y curiosidad; no indica que tuviera guarnición de plata, pero es posible que así fuera. En 1665 fueron para ella seis abanicos traídos de París, una cajilla de filigrana, cintas y prendas de Flandes y un relojillo de plata. En 1667, ella le ofreció una cajilla de tabaco sin que se indique de qué material y tres pares de botones de oro de filigrana. No hay otras menciones de platería hasta el 3 de octubre de 1671: la condesa le colgó una alhaja «harto rara y estimada», que era «una coronilla de una culebra blanca»; podría tratarse de una joya en forma de sierpe en oro esmaltado en blanco. Al año siguiente fue el conde quien le regaló un «nudillo» de diamantes y varias cosas de buen gusto no especificadas.

Otra costumbre doméstica era la de adornar una imagen de la Virgen de Loreto que tenían en casa los embajadores y se hacía en su fiesta, que se celebraba el 25 de marzo, día de la Encarnación de Jesús en María. La primera anotación corresponde a 1665 y consta que el adorno se hizo con las joyas de la condesa; en el año siguiente se recuerda que se hizo como cada año y así debió de continuar, aunque en varios años no se anotó. El 11 de mayo de 1673 ofreció Pötting a la imagen de la Virgen de Loreto que tenía en su oratorio una lamparilla de plata «para que me ampare como piadosísima madre de los pecadores» sin que se indique si había un motivo especial para ello; es sabido que la mayoría de las lámparas se fabricaban a lo largo

---

12 La piedra bezar, llamada también bezaar y bezoar, es una concreción que se encuentra en las vías digestivas y urinarias de algunos mamíferos. La occidental proviene del estómago de algunas cabras y la oriental del antílope y tienen el color de la oliva o de la berengena. La palabra es de origen árabe y significa contraveneno, pues se consideraba que era remedio eficaz contra ellos, por lo que se fijaba en el fondo de bernegales y otros vasos de beber. Una pragmática de 1680 estableció que la onza de piedras bezares orientales no pudiera valer más de 16 reales de ocho. El 3 de mayo de 1665, Pötting anota que compró seis bezares orientales a muy buen precio, 15 reales de ocho, pero no señala el peso, y el 29 de agosto de 1673 otras seis orientales de Lisboa por las que pagó doscientos cruzados (que debían ser 2.000 reales de vellón), más caros que en la ocasión precedente.

del siglo XVII –también antes y después– para que colgaran ante imágenes de la Virgen, con carácter privado como sucede en este ejemplar o en iglesias públicas.

Citamos un acontecimiento singular de otra índole que causaría gran alegría en la casa de los condes. El 26 de septiembre de 1664 vino a ver a Pötting un menino de la reina llamado Tíbulo, que al parecer era sardo, y le trajo la cajilla de oro que había perdido el año anterior en los capuchinos de la Paciencia.

El conde anota algunas veces hechos de carácter familiar, tanto referidos a la infanta Margarita y al rey Carlos II como a su propia hija. A nuestro propósito interesa la noticia de que el 18 de junio de 1666, cerca de cumplir los tres años y medio, hicieron abrir las orejas a María Inés con unos arillos de oro; lo hizo «muy diestramente» una mujer llamada Ana de Vargas.

En la época fue frecuente el obsequio de alhajas y relicarios en circunstancias señaladas como visitas, despedidas, agradecimientos u otras similares. Ya dejamos citados algunos ejemplares al tratar de precios. Ahora señalaremos otros de los que aún no se ha hecho mención.

Nos referimos, en primer lugar, a los regalos recibidos por el conde o por su familia. El 13 de noviembre de 1664, el correo de Alemania trajo un retrato del emperador Leopoldo engastado en diamantes, lo que apreció mucho Pötting, que llevaba aún poco tiempo en la representación, y escribe que lo debió al caballerizo mayor. En numerosas cortes, el obsequio a los representantes extranjeros o a súbditos nacionales de un pequeño retrato del soberano guarnecido de oro y piedras preciosas era usual. Excepcional resulta, en cambio, lo sucedido el 29 de mayo de 1665. Fue la condesa a Palacio con su hija María Inés –que tenía dos años y cuatro meses y había salido de casa por vez primera e día anterior yendo a Nuestra Señora de las Maravillas– y allí fue regalada por la reina con unas arracadas de diamantes y por la infanta Margarita con un retrato de la reina en caja de diamantes y una cajita de oro con rubíes. El 10 de agosto del mismo año, el conde de Traun regaló al conde, que le sentaba con frecuencia a su mesa, un relojillo de oro hecho en Francia; lo mismo hizo, pero con dos relojillos también franceses, don Gaspar de Teves en su visita de 6 de noviembre hecha en nombre de su padre, el embajador marqués de la Fuente.

Cuando el 15 de diciembre de 1665 se despidió el conde de Harrach que, cumplida su misión, regresaba a Alemania, «cumplió muy generosamente conmigo y los de mi casa» según escribe Pötting. A la condesa le regaló una salvilla de filigrana sobre la que puso seis pares de guantes de olor<sup>13</sup> y un relojillo de oro de filigrana. Resulta evidente que una salvilla de filigrana era utilizada para ofrecer objetos como guantes y presentes en general, a diferencia de las salvas de plata llana –más caras además por el peso del material– que solían utilizarse para ofrecer bebidas. A los distintos miembros de la casa de Pötting –mayordomo, caballerizo, camarero, dos

13 Aunque la expresión «guantes de olor» se tomó como un error del embajador, hay que advertir que a lo largo del siglo XVII fue común el regalo de guantes de ante que se presentaban adobados con materias que producían buen olor.

secretarios, maestresala y seis pajes— les regaló, según la cualidad de cada uno, azafates de plata labrada que denominamos bandejas y que serían de diferentes tamaños y pesos<sup>14</sup>. Para «los criados de la escalera de abajo» dio al mayordomo 200 reales que el propio conde se encargó de repartir.

El vasco don Martín de Erausquin —siempre escribe Erasquin— secretario del conde, obsequió a sus señores al regreso de Alemania el 14 de abril de 1666 con sendos relojillos. El 3 de junio del mismo año fue la condesa a Palacio llevando a María Inés, a quien doña Leonor de Velasco, camarera mayor, le regaló una ollica de filigrana. La misma dama regaló el 22 de agosto a la niña varios juguetes, entre ellos cosas de plata que no se detallan, para que en su convalecencia se holgase con ellos; había enfermado el 16 precedente pero mejoró tras dos sangrías. También tras una conversación en Palacio, la camarera había regalado a Pötting el 22 de julio «una cuenta original de santa Juana de la Cruz, encajada en oro y ensartada en una cadenilla, poniéndomela en el brazo ysquierdo para traerla en su memoria, alaja muy estimada y rara»<sup>15</sup>. En este mismo año, el 9 de julio, la duquesa de Terranova envió a la condesa un presente de varias galanterías de Sicilia, que seguramente incluiría pequeñas alhajas de coral, quizá engastadas en plata. Otra vez, el 28 de abril, Leonor de Velasco le regaló a Pötting una cajilla de tabaco que sería de oro, aunque el conde no lo precisa; fue, según indicamos, el mismo tipo de pieza que la condesa Pötting había regalado a su marido por su santo.

El embajador recibió un regalo especial el 20 de agosto de 1668 del clérigo don Tomás Pizarro, descendiente del famoso conquistador del Perú. Le presentó una campanilla de Caloto «de rara y experimentada virtud contra todas las tempestades... cuya descripción por menor la tengo, estimando esta alaja más que qualquiera joya preciosa por su comprobada virtud». También don Diego de Córdoba, marqués de Santillana, presentó al conde una campanilla de Caloto de Indias el 6 de octubre de 1672, que «sirve contra tempestades y truenos; se lo agradecí infinito por ser alhaja de particular estimación». Caloto era un pueblo de la provincia de Popayán, cuya campana, al tañerse, hacía que los ganados acudieran desde el campo para librarse de la tempestad que se avecinaba, lo que provocó que la gente destruyera la campana y usara sus pedazos para colocarlos en lengüetas de campanillas, con la creencia supersticiosa de que así se librarían de las tempestades. La leyenda creció y se pensó que se trataba de un material especial propio de las Indias el que se empleaba en las lengüetas y que se llamaba caloto. El entusiasmo de Pötting demuestra la extendida credulidad sobre la virtud de tales campanillas.

---

14 Recopilamos los ejemplares madrileños conocidos del siglo XVII en «Platería» ob. cit, p. 590.

15 La venerable sor Juana de la Cruz (1481-1534), franciscana en el convento de Cubas de la Sagra, alcanzó fama de santidad en vida y como tal fue aclamada, aunque su proceso de beatificación no concluyó y volvió a iniciarse en nuestros días. Su especial devoción desde niña al Santo Rosario hizo que las cuentas de los que pudo usar se tuvieran por reliquias milagrosas y de ahí el aprecio que muestra Pötting por la joya recibida.

El 13 de julio de 1669, don Antonio de Losa regaló a la condesa seis pomos de agua de olor y dos huevos de plata labrada con pañuelos riquísimos dentro. Sin embargo de que no conozcamos pieza semejante no estará de más mencionar que el platero Miguel Rojo obtuvo su aprobación en Madrid como maestro un año antes –el 23 de julio de 1668– realizando como pieza de examen un huevo de oro.

La madre priora de la Encarnación le regaló el 13 de enero de 1670 una salvilla de concha cubierta con filigrana de plata y encima una reliquia de San Pedro de Alcántara engastada en acero.

Mencionaremos a continuación piezas regaladas por los condes. El 20 de febrero de 1665 visitó el marqués de Mondéjar a Pötting, que le dio una sortija «de la gran bestia» que le había pedido. Debe de referirse a un fragmento de pezuña, quizá de rinoceronte engastado en oro. Al conde de Molar que se despidió el 11 de abril de 1665, pues se iba a Alemania, le obsequió con una guarnición de filigrana para su tahalí. Obras comunes son el relojillo de plata que envió, mediante el secretario Erasquin, a don Luis de Oyanguren, secretario del Despacho universal el 18 de junio de 1665 (el destinatario moriría el 8 de septiembre siguiente). El 19 de julio, a través de su camarero mayor, regaló una cadena, se supone que de oro, al duque de Medina por el feliz alumbramiento de una hija por su esposa. Como padrino del hijo de Erasquin le hizo el 21 de agosto un presente de plata. Todavía antes de concluir el año 1665 se registran varios regalos más. Junto al conde de Harrach visitó el 23 de noviembre a la marquesa de los Vélez, aya del nuevo rey Carlos II, y le entregaron una rosa de diamantes enviada por el emperador. Al día siguiente dieron a la condesa de Heril, señora de honor de la infanta emperatriz Margarita, una plumilla de diamantes de rosa, y a doña Magdalena de Moncada, tocadora de su majestad, un par de arracadas de oro; lo hicieron en el cuarto de la marquesa de los Vélez.

Ya mencionamos los presentes que ofreció Harrach el 15 de diciembre de 1665 antes de su regreso a Alemania. Unos días antes, el 2 de diciembre, Pötting le entregó «un corderico de oro conforme en Alemania se estila». Se refiere al toisón, pues al día siguiente Harrach recibió en Palacio el collar de la orden del Toisón de Oro<sup>16</sup>. La condesa correspondió a la salvilla y demás regalos de Harrach con otra salvilla de filigrana sobre la que puso un cofrecillo también de filigrana con cuatro búcaros guarnecidos, sin duda de la misma filigrana.

El 1 de julio de 1668 envió un buen reloj de plata de Francia para corresponder al coronel Hesse que le había regalado 500 naranjas de la China, que venían de Lisboa, «frutta la más sabrosa y gustosa que jamás prové». Y el 10 de diciembre de 1669 correspondía con otra pieza semejante a fray Andrés de Villacastín, boticario

---

16 Pötting se mostró muy crítico sobre la concesión: «...ejemplo sin otro que un caballero de estos años, servicios y poca graduación haya alcanzado este género de demostración, reservada unicamente a los mayores y más merecidos ministros de la augustísima Casa, con que justamente se puede decir y creer que más alcanza la buena suerte fabricada en la favorable coyuntura que la razón fundada en largos y grandes servicios».

jerónimo del Escorial que le presentó dos «famosas» estatuas de bronce de Nuestro Señor y Nuestra Señora<sup>17</sup>.

A la priora de la Encarnación, «a la que debo tanto» le envió con la condesa el 27 de diciembre de 1670 un relojillo de oro de filigrana. Los relojes de oro o plata fueron el obsequio elegido para presentes que originaban mayor obligación. También las cadenas de oro eran apropiadas en otros compromisos que no eran de respuesta a regalos. Citamos antes a la hija del duque de Medina. El 8 de agosto de 1672 regaló al «ahijado de pila» hijo de un don Tobías una joyita y cadenita de oro.

Hemos de dar cuenta en este apartado, por fin, de unas noticias emocionantes. El 22 de febrero de 1668 murió María Francisca, segunda hija de los condes, a los ciento un días de su nacimiento. El 17 de diciembre del mismo año nació su hijo que fue bautizado al día siguiente con los nombres iniciales de Maximiliano Adán, que eran los de sus abuelos maternos. El 11 de enero siguiente, cerca de cumplir seis años, murió María Inés, ya citada, y cinco días después el niño, que sólo llegó a vivir treinta días. Apenas transcurrido un mes, los padres acudieron a Nuestra Señora de Atocha y la condesa ofreció a la Virgen «una muy buena joyita».

Por último, recogeremos referencias que hace Pötting a piezas de plata de señalada importancia. El factor de los Zollkofferes –cambios y comerciantes– en Alicante entregó al embajador el 17 de abril de 1670 tres cajones con ofrendas de plata para santa Teresa en Alba de Tormes; los enviaba desde Alemania Johann Adolf el mozo, conde de Schwarzenberg (1615-1683) quien, después de ser mayordomo mayor del archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas, presidió desde 1659 hasta su muerte el Consejo áulico del emperador. El 11 de junio visitó al embajador el padre general de los carmelitas descalzos, a quien le enseñó la ofrenda y lo celebró, y el 18 de agosto entregó los cajones «de las lámparas» al procurador de los carmelitas, mediante recibo. Es de lamentar que las dos conservadas en el convento de las madres carmelitas de Alba de Tormes no sean ninguna de las enviadas desde Alemania<sup>18</sup>.

Relacionadas con el rey hay que indicar la mención de algunas obras. El 6 de enero de 1665 Pötting escribió que, en ese día de cada año, el rey solía ofrecer tres cálices de plata en memoria de la festividad de los Reyes y que se hacía la función en la Capilla real. No lo menciona en los años siguientes, si bien hubo de continuar la ceremonia<sup>19</sup>. Al día siguiente de la muerte de Felipe IV, el 17 de septiembre de

17 Aunque el embajador sólo anota el apellido ha de tratarse de fray Andrés, gran humanista que falleció en 1687. No acertamos a saber de qué esculturas se trataba.

18 Cfr. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca (Diputación), 1990, pp. 154-155. Llevan inscripciones con el nombre de los donantes y las fechas 1617 y 1677. Poco antes de la ofrenda de Schwarzenberg, en 1668, está datado un cáliz limosnero ofrecido por Carlos II allí conservado y en 1689 otro cáliz madrileño muy rico donado por el padre general fray Alonso de la Madrid de Dios al convento de los padres carmelitas en Alba de Tormes.

19 Hay numerosas publicaciones que se refieren a los cálices limosneros regios que se ofrecieron –con algunas interrupciones– desde Carlos V a Alfonso XIII (1931). En la obra citada (pp. 587-591) mencionamos los que conocemos del siglo XVII; no sabemos de ninguno de 1665 y en la nota prece-



1665, pusieron su cuerpo en el Salón grande de Palacio sobre un tablado en una cama de plata y en ataúd de plata –de los que no tenemos más noticia– con un vestido moscado con puntas de plata, sombrero, capa, espada y el toisón pequeño, según relata Pötting.

La marquesa de los Vélez le enseñó al embajador el 21 de abril de 1666 la ropa y recámara que la emperatriz Margarita iba a llevar a Alemania. Entre las cosas que sobresalieron estaba un juego de ajedrez de oro venido de las Indias y tres cofres muy grandes de «palo de Indias» guarnecidos de oro. También anota más tarde –el 12 de marzo de 1669– que la reina Mariana enviaba a su hija Margarita con el ayuda de cámara del emperador un aderezo de esmeraldas. El 6 de mayo de 1672, Pötting entregó de orden de la reina al ayuda de cámara que volvía a la corte imperial seis cajas de joyas y galanterías para la emperatriz. El ayuda era el pintor Gerhard von Schloss, llamado Château, que había retratado a Carlos II el 6 de abril precedente.

Para concluir este estudio, deseamos hacer alguna consideración acerca del chocolate, sin embargo de que Pötting no menciona chocolatero ni mancerina alguna. Ya hace algunos años que escribimos que don Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera y virrey de Nueva España (1664-1673), por el gusto de tomar chocolate, en lo que coincidía con su esposa, contribuyó a su difusión, enviando ambos grandes cantidades desde México<sup>20</sup>; Pötting anota el 17 de marzo de 1664 que la marquesa se iba a Indias. El nombre de la salvilla con hueco o pocillo para la jícara en que se tomaba el chocolate, que se llama mancerina, deriva del título del virrey. Pötting se refiere varias veces a los regalos de chocolate recibidos: 36 cajas enviadas por don Alonso de Cárdenas, para el que consiguió un puesto en el Consejo de Indias (13 de noviembre de 1665), 50 cajas (7 de octubre de 1666) y otras 100 de chocolate de Oaxaca (20 de noviembre de 1667) de la propia marquesa de Mancera y 50 cajas y barros finos de Natan de alguien que no se nombra (28 de junio de 1668). El 17 de enero de 1669 comenta con su acostumbada ironía que la reina Mariana había repartido en Palacio el chocolate que le vino de las Indias, dándole a la condesa 12 cajas cuando la marquesa de Mancera había enviado a su esposa 100 y añade: «nótese esta diferencia que tanto indica en todo lo demás». El 17 de octubre de 1672 don Juan Enríquez regaló un cajón de 150 libras (69 kg) de finísimo chocolate de Oaxaca, y el 27 de octubre de 1673 fue la condesa de Pötting quien obsequió a la de Harrach, nueva embajadora, con una arroba de chocolate (11,5 kg) y cantidad de jícara y búcaros de todo género.

---

dente hemos recogido uno de 1668. Véase también J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid (Comunidad), 2004, pp. 29-30 y 306-342.

20 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La platería en la Corte madrileña de los Habsburgos a los Borbones», en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia (Universidad y Fundación Cajamurcia), 2003, pp. 139-140.

# El juego de altar de coral del Museo Arqueológico Nacional y otras obras de plata del siglo XVII de la Virgen de la Almudena de Madrid

JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR  
*Museo Arqueológico Nacional*

La imagen de la Virgen de la Almudena, albergada en la parroquia madrileña de Santa María, fue objeto de gran devoción por sus milagrosas intercesiones y por ser patrona de la Villa. A pesar de esta significación el templo fue siempre modesto y, si bien se trató de que adquiriera el título de catedral, tales intenciones no llegaron a cristalizar hasta finales del siglo XIX. En 1640 se fundó la real congregación de la Esclavitud de Nuestra Señora de la Almudena, con los reyes Felipe IV e Isabel de Borbón como primeros miembros, que encauzó la mayoría de las intervenciones para el ornato de la Virgen. Muy importantes fueron las obras de platería, desaparecidas en gran parte aunque bien documentadas a través de los inventarios de la Congregación<sup>1</sup> y de la obra de Juan de Vera Tassis dedicada a la Virgen de la Almudena (1692). Por nuestra parte haremos referencia de manera cronológica a las del siglo XVII, poniendo el énfasis en las más destacadas, en las de autor conocido o en aquellas sobre las que podemos aportar novedades, como el juego de altar del Museo Arqueológico Nacional, cuya procedencia se ignoraba hasta la fecha.

---

<sup>1</sup> Publicadas y analizadas parcialmente por C. TARRERO ALCÓN, *La iglesia de Santa María la Real de la Almudena: Dos siglos y medio de arte e historia (1638-1888)*. Madrid, Universidad Complutense (tesis inédita), 2007.

Anteriormente a la fundación de la Esclavitud hay que reseñar el envío en 1616 desde Francia de una corona para la Virgen por orden de la reina Ana de Austria<sup>2</sup>, en la que debió ser una de sus primeras decisiones como nueva reina de Francia. La hechura francesa en España era infrecuente, por lo que hay que lamentar que no conozcamos su aspecto. Su cuñada, la reina Isabel de Borbón, fue también muy devota de la Virgen por su ayuda en el nacimiento de la infanta Margarita María en 1623, y en agradecimiento envió otra corona de oro, igualmente desaparecida<sup>3</sup>.

La Villa contribuyó en 1638 con dos blandones, que según el inventario de 1693 eran grandes y tenían pies triangulados y tres escudos de armas de Madrid. Pero principalmente costeó el nuevo trono de la Virgen, cuyo precio se ha afirmado que se pactó en 38.700 reales y que con las demasías se elevó a casi 70.000<sup>4</sup>.

El artífice elegido fue Francisco de Nápoles Mudarra, quien recibió pagos parciales el 17 de junio de 1639 (2.000 reales), el 9 de noviembre de ese año (1.245 ½ reales) y el 4 de julio de 1640 (1.224 reales)<sup>5</sup> a cuenta de los 20.000 reales en que lo había concertado, además del peso de 1.000 ducados, esto es 11.000 reales (aproximadamente 170 marcos, o sea 39 kg). No cabe duda de que nos falta documentación que complete las cifras mencionadas. La pieza está marcada por Antonio Becerra<sup>6</sup>, con castillo dentro de escudo coronado como marca de Corte y con la suya personal: BE/ZERA.

El trono, afortunadamente conservado, apoya con tres cartelas sobre una peana moldurada y con tarjetas en los frentes que encierran la inscripción en que se publica que la villa de Madrid dio el trono en 1640, reinando Felipe IV y siendo corregidor Juan Ramírez de Arellano. El cuerpo aovado, delimitado por medias cañas, tiene cartelas que iban rematadas por cabezas de ángeles no conservadas, y entre ellas hay adorno vegetal de volutas enmarcando cuatro tarjetas con otros tantos escudos de la Villa. Encima hay una media caña de gallones en que iba la Virgen, a cuyos pies estaba la media luna con serafín en medio y sostenida por dos ángeles.

Un ejemplar que sirve para comparar con este trono es el de la Virgen de Atocha, a pesar de que los separan más de treinta años. No abundaremos nuevamente en este análisis por haberlo hecho en otro lugar<sup>7</sup>. Sólo señalaremos la importancia

2 J. de VERA TASSIS Y VILLARROEL, *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora del Almudena, antigüedades y excelencias de Madrid*. Madrid, Francisco Sanz, 1692, p. 387.

3 *Ibíd.*, p. 391. Puede tratarse de la reflejada en la estampa del libro de Vera Tassis, descrita en el inventario de 1693 como con cinco imperiales y remate de media naranja con el alma de hierro.

4 J.M. CASTELLANOS OÑATE, «La iglesia mayor de Santa María de la Almudena: reconstrucción ideal de su arquitectura». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXVII (1989), p. 90.

5 A. MATILLA TASCÓN, *Iglesia y eclesiásticos en la documentación notarial de Madrid*. Madrid, Fundación matritense del notariado, 1993, p. 140.

6 Noticia extraída de VV.AA., *Catálogo de la exposición del antiguo Madrid*. Madrid, Gráficas Reunidas, 1926, p. 308. Citado por J.M. CRUZ VALDOVINOS, *La platería y los plateros de Madrid desde 1624 hasta 1695*. Pamplona, 1968 (memoria de licenciatura inédita), p. 142.

7 J.M. CRUZ YÁBAR, «Juan Ortiz de la Rivilla y otros plateros en la capilla de Nuestra Señora de Atocha de Madrid», en *Estudios de Platería*. Universidad de Murcia, 2010, p. 242.

de las tarjetas o espejos vegetales, motivo de la platería que, precisamente en esta época, había popularizado el marqués de la Torre, Giovanni Battista Crescenzi, en los sarcófagos del Panteón del Escorial y otros sitios, y que desarrollaron Alonso Cano y algunos arquitectos de retablos.

El propio Francisco de Nápoles Mudarra hizo además una araña de bronce cincelada de dos cuerpos, cada uno con ocho cornucopias o mecheros, que regalaba un particular, don Pedro Peralta<sup>8</sup>.

Francisco de Nápoles Mudarra pertenece a una amplia familia de plateros. Hijo de Francisco, que estuvo con la Corte en Valladolid, y pariente del famoso Juan (1535-1610), fue padre de otro Francisco, aprobado como maestro en Madrid en 1645 y marcador de villa de 1646 a 1657, de Andrés, también marcador de 1658 a 1674, y quizás también de Juan, que ingresó en la congregación de San Eloy de Madrid en 1638.

El artífice del trono ingresó en la hermandad de mancebos plateros de San Eloy de Madrid el 28 de junio de 1620, aunque ya consta su presencia en la Corte en 1619, cuando entregó un donativo para costear la urna de San Isidro que ofrecieron los plateros; el mismo día de su ingreso fue elegido mayordomo de la Hermandad y actuó como secretario en 1621, figurando en 1624 entre los plateros que otorgaron poder para procurar la aprobación de las ordenanzas de la Platería madrileña, lo que aconteció ese año.

Recibió la aprobación como maestro platero de plata el 25 de febrero de 1625 y en la Congregación de San Eloy fue aprobador desde el 10 de marzo de 1636 hasta el 5 de julio de 1637. En 1641 fue elegido mayordomo y ocupó el oficio un año como estaba regulado. Fue también secretario desde el 13 de enero de 1646 hasta su muerte, de la que se dio cuenta a la corporación el 1 de septiembre de ese mismo año, por lo que debió de ocurrir tan sólo algún día antes<sup>9</sup>.

Este platero es conocido principalmente por haber ocupado el cargo de marcador de la villa de Madrid desde 1635 hasta 1646 (sucedándole, según indicamos, sus dos hijos). A veces se ha confundido su marca con la de su hijo homónimo, pero éste dispone la marca cronológica 46 bajo el escudo coronado de la villa con la osa y el madroño. En cambio no se conocen otras piezas salidas de su mano que el trono y la araña para la Almudena a las que nos referimos en este trabajo.

Escribió Vera Tassis que la Real Esclavitud hizo «camas, repisas, dosel, medio punto, frontal y puertas de plata de martillo, con el arte, y primor que oy ostenta; una rexa de plata, que tiene treinta y dos varaústes (sic), y pilastras, en que rematan treinta y dos bolillas; teniendo de candeleros, mazetas, alhajas y reliquias tanto número, que nunca se ha pedido a otra Iglesia cosa alguna; y siempre han sobrado muchas que prestar aún a las Casas Reales»<sup>10</sup>.

8 C. TARRERO ALCÓN, ob. cit., p. 342.

9 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 225-226.

10 J. de VERA TASSIS Y VILLARROEL, ob. cit., p. 434.

El mismo año de su fundación comenzó la Congregación a pagar, posiblemente con un fuerte desembolso del conde de Galve, don Alonso de la Cerda Silva y Mendoza, un sagrario grande para el retablo mayor de madera que se estaba construyendo. Lo hizo Jerónimo del Vado<sup>11</sup>, del cual nada sabemos salvo que debió ser el padre de Jacinto y Domingo del Vado. Tenía una peana con moldura, cuatro columnas con sus cornisas, cuatro cartelas grandes, otras dos a los lados, y remataba con cuatro cartelas y seis medianas finalizando en dos piezas redondas.

Una vez fundada la Congregación, otra reina, doña Mariana de Austria, quiso honrar a la Virgen con ocho ramos con sus macetas, asas, varas y flores de plata, «de extraordinaria hechura»<sup>12</sup>. Los congregantes más destacados encargaron relevantes piezas de plata; el IV duque de Pastrana, protector, dio una de las dos lámparas cercanas al altar. Las camareras ofrecieron piezas, como la condesa de Castrillo –dos macetas y dos arañas de bronce dorado, una con ámbares, y la otra con granates–, o sus sucesoras las marquesas de Mirabel (cuatro ramilletteros) y Malpica (dos esculturas de plata de San Jorge y Santa Elena, cada uno con su árbol de plata) y la condesa de Alba de Aliste. Algunos párrocos, que ocupaban el cargo de prefectos de la Congregación, aportaron otras obras, como don Manuel de Mollinedo, obispo electo de Cuzco en 1673, que mandó desde allí dos lámparas, la custodia y seis candeleros con su cruz de altar; otras alhajas dieron los familiares de su sucesor, don Diego de Cepeda y Castro. Más donaciones llegaron por importantes personajes de la política y patrocinadores de las artes como el mismo conde de Castrillo, don García de Avellaneda y Haro, que había encargado otro juego anterior de cruz y seis candeleros grandes, que pesaba más de seiscientos pesos, o don Luis de Haro, con dos cántaros grandes.

Prosiguiendo con obras de autor conocido, hemos de referirnos al frontal que hizo de orden de la Esclavitud Miguel López de Sobrado y que cobró entre 1661 y 1670. Tarrero Alcón<sup>13</sup> no identificó correctamente esta pieza, y pensó que eran dos puertas citadas en el inventario de 1756 que en realidad pertenecían al retablo mayor. Aparece en el precedente de 1755 como cincelado con molduras lisas de plata sobredoradas con dieciséis chapas y en medio tres escudos, el uno ochavado con Santa María y los dos cuadrados con una flor en medio.

Además, el platero Miguel López de Sobrado hizo también una barandilla de plata que servía de comulgatorio en el altar mayor antes de 1671<sup>14</sup>, también encargo de la Congregación. Estaba compuesta por 26 balaustres redondos y 6 cuadrados, con su basamento y un remate redondo liso cada uno. Esbozamos los datos biográficos de este platero en el artículo anteriormente citado<sup>15</sup>, por lo que simplemente

11 *Ibíd.*, p. 97. C. TARRERO ALCÓN, *ob. cit.*, p. 306.

12 *Ibíd.*, pp. 434-437.

13 C. TARRERO ALCÓN, *ob. cit.*, pp. 307-308.

14 *Ibíd.*, pp. 309-310. Esta autora no hizo tampoco mención de López de Sobrado en sus comentarios, aunque sí de la reforma que hizo de esta barandilla Domingo de Urquiza en 1809.

15 J.M. CRUZ YÁBAR, *ob. cit.*, pp. 243-244.

añadiremos que compró piezas en la almoneda de doña Antonia Acuña y Guzmán, marquesa del Valle y condesa de Salvatierra, fallecida en 1683<sup>16</sup>. La obra que analizamos entonces, una reja de plata para la capilla de Nuestra Señora de Atocha en Madrid contratada con su compañero Sebastián Blanco en torno a 1672, debía de reunir características similares por la proximidad de fechas.

Al tiempo que se hacían el frontal y la barandilla se abordó la realización de una cama nueva con su dosel para la Virgen de la Almudena<sup>17</sup>. El 25 de julio de 1668, el cura de la parroquia don Manuel de Mollinedo en calidad de prefecto de la Congregación, don Antonio de Oviedo y don Francisco Manzano, miembros de la misma, concertaron con Alonso González hacer de nuevo la cama de plata que tenía la imagen, y con Juan Bautista Ricci la manufactura de dos caídas nuevas y dos trozos de friso, siguiendo sus propias trazas. Tenían que concluir su obligación el 1 de septiembre de 1668, y para comprobar si habían cumplido con ella se nombrarían tasadores por cada parte. La Congregación se comprometía a dar la plata y el dinero para las hechuras según fueran precisándolo. Ricci recibió de contado 1.000 reales de plata y 150 reales de vellón. Firmó como testigo el platero Andrés de Rebolledo, tal vez porque iba a participar en la obra.

El 9 de julio de 1669, una vez finalizado el plazo para la entrega, compareció Ricci, esta vez en solitario, para cerrar un nuevo contrato cuyo texto damos a conocer<sup>18</sup>. El representante de la Congregación don Fernando de Valenzuela, caballero de la reina, figura polémica que años después accedió fugazmente al valimiento, había encargado a Ricci otra cama más para la Virgen, de plata y con su dosel. La forma había de ser la misma que la de 1668 y conforme a la traza que estaba hecha, que sería la aludida en el concierto de ese año. Se suponía que iba a pesar hasta 12.000 reales de plata más o menos, sin duda porque es lo que había pesado la otra cama. Con este fin Valenzuela tenía que abonar a Ricci 6.000 reales de plata de contado, otros 3.000 reales de plata a la mitad de la obra, y los 3.000 restantes al acabarla y pesarla el contraste. Además percibiría Ricci 6.000 reales de vellón por las hechuras y lo que se añadiere por tasación de peritos nombrados por ambos otorgantes y un tercero en caso de discordia. El platero disponía de plazo hasta el 20 de agosto, con pena de 500 ducados de vellón si no cumpliera lo pactado. Valenzuela se obligaba a pagar íntegramente, previéndose que Ricci pudiera llegar a tener que cesar en la labor por falta de los 3.000 reales a mitad de la elaboración de la cama y dosel. Además iría socorriendo al artífice con los 6.000 reales de las hechuras. Actuó como testigo Sebastián de Benavente, que no es otro que el famoso arquitecto de retablos, sin duda porque iba a hacer la madera interior que luego recubriría Ricci de plata. Es probable que se hubiera ocupado ya de la cama de 1668.

16 M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, p. 230.

17 Citado sin comentario alguno por M.T. BARATECH ZALAMA, *Catálogo de documentos de los siglos XVI y XVII, vol. I*. Madrid, Comunidad, 1998, p. 116.

18 Véase el Apéndice documental.

Probablemente, Ricci y Benavente fueron autores de un marco de plata para el lienzo del *Milagro del pozo de san Isidro* de Alonso Cano que ocupaba el remate del retablo mayor. Se dice en el inventario de la Real Congregación de 1755 que el 7 de junio de 1669 se encargaron de hacer Valenzuela y don Francisco Valdés «un marco de la pintura de San Isidro formado de puntas de plata de la misma labor que las demás y dorado el canto». Tarrero pensó que los artífices eran estos dos personajes, cuando en realidad son los comitentes. Las fechas y la aparición nuevamente de Valenzuela apoya nuestra hipótesis.

En ese mismo inventario se hace referencia a «dos camas de plata que cubren y están en el altar mayor con sus cenefas y el dosel de chapería de plata, con puertas todas de punto y medias cañas, cartelas de una pieza cuadradas, que todo sirve de adorno en el altar mayor».

Juan Bautista Ricci, genovés hijo del también platero asentado en Madrid Nicolás Ricci, fue aprobado como platero de plata el 20 de junio de 1659; dibujó e hizo una naveta de incensario<sup>19</sup>. Según Agulló<sup>20</sup> el 16 de diciembre 1658 contrató unas labores para una carroza del duque de Sanlúcar, que no es otro que el de Medina de las Torres, título por el que es más conocido. Esta autora supuso correctamente que se trataría de adornos, aunque no advirtió que en el propio documento se especificaba en qué consistían: una cornisa de bronce dorada de oro molido que haría conforme a una muestra que quedó en poder del Duque, por 2.200 reales a toda costa, y doce pomos dorados del mismo modo pero por importe de 1.100 reales. Finalmente se encargaría de todas las tachuelas doradas de oro de hoja, a 16 maravedís cada una. Daría 4.000 de ellas en seis días y las restantes en seis más, que sería cuando tenía que estar terminada la obra. Cobraría por tanto casi 5.180 reales más otra cantidad que desconocemos. Recibiría 2.600 reales de contado y 1.200 más en seis días y el resto al acabar en 12 días, a vista y satisfacción de maestros; no firmó la escritura por no saber escribir, aunque en documentos posteriores sí lo hace. Por otra parte, tasó en 1662 con Manuel Mayers la colección de doña Catalina de Moncada, princesa de Paterno y duquesa de Montalto, fallecida en 1660; Ricci no firmó porque dijo «que no podía»<sup>21</sup>. Nombrado el 5 de junio de 1664 platero del rey, en 1665 se encargó de bruñir los blandones que se colocaron junto al túmulo de Felipe IV en las honras fúnebres celebradas en la iglesia de la Encarnación de Madrid<sup>22</sup>. Agulló<sup>23</sup> afirma que figura con su padre en un inventario el 23 de noviembre de 1666, pero en realidad aparecen como deudores en las cuentas de una compañía de tres mercaderes y oficiales de latón. En 1666 hizo el sol de la Virgen de Copacabana para

19 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 254.

20 M. AGULLÓ Y COBO, «Antonio y Francisco Rizzi». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXXVI (1996), p. 83.

21 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., pp. 213 y 269.

22 J.M. DE AZCÁRATE, «Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XXVIII (1962), p. 295.

23 M. AGULLÓ Y COBO, ob. cit., p. 83.

su capilla en el convento de agustinos recoletos<sup>24</sup>, y en 1667 su obra más famosa, el arca de Jueves Santo de la capilla del Alcázar, aunque Barrio Moya y Martín<sup>25</sup> lo calificaron de monumento de Semana Santa, que se utilizaba el Viernes Santo y tenía una forma muy diferente. Además trataron de identificar la traza de un primer proyecto de la pieza hecha por el maestro mayor de las obras reales Sebastián de Herrera Barnuevo con un dibujo conservado en los Uffizi, pero las descripciones que recoge la documentación no tienen que ver con esa imagen, que representa una urna para reliquias. Precisamente fue Sebastián de Benavente quien hizo el alma de madera en 1668, coincidiendo con los encargos de las camas para la Virgen de la Almudena. Ricci realizó además seis varas para el palio, el marco para el frontal, gradillas, treinta candelillos de plata, una cruz de plata dorada, ramilleteros, campanilla y otras alhajas para adorno del altar en Semana Santa. Testó el 12 de septiembre de 1671 y falleció ese mismo mes<sup>26</sup>.

Alonso González fue aprobado como platero de plata el 4 de febrero de 1647, dibujó e hizo a la mano un cáliz. En 1656 fundió el INRI de la cruz del Santo Cristo de San Ginés por un total 3.163 reales, pagados en dos plazos<sup>27</sup>. El mismo año resultó elegido mayordomo y fue diputado en 1657. Ocupó el cargo de aprobador desde el 2 de julio de 1657 hasta el 29 de junio de 1659. La última noticia conocida es ésta de la Almudena de 1668. Ignoramos por qué no participó junto a Ricci en la fabricación de la segunda cama; tal vez había fallecido para esas fechas.

Otro hito importante tuvo lugar en 1693, cuando la Esclavitud decidió encargar una nueva custodia. Aunque prácticamente haya caído en el olvido, ya en 1893 se dio noticia de que su artífice había sido Manuel Manso, que recibió joyas y dinero para su realización, y que ese mismo año la finalizó y fue tasada por Pablo Santos de Ocampo en 22.100 ducados<sup>28</sup>.

Sin embargo, la inscripción del pie reza «Esta Custodia la iso Damian Zureño. Año 1693», por lo que posteriormente se atribuyó exclusivamente a este platero. Tarrero publicó el acta de la junta ordinaria celebrada por la Congregación el 18

---

24 J.L. BARRIO MOYA y F. MARTÍN, «Un Monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio». *Reales Sitios* 79 (1981), p. 16.

25 *Ibíd.*, pp. 11-16. Aunque estos autores mencionaron un pago a Benavente de 4 de agosto de 1673, hemos encontrado en el mismo legajo 1.126 del Archivo de Palacio que el pago tuvo lugar en 1668 según una memoria del arquitecto conformada por Herrera Barnuevo el 10 de abril de ese año. En ella Benavente declaraba haber hecho además el marco del frontal y la gradilla de madera que luego revestiría Ricci. Además Barrio Moya y Martín supusieron que el tabernáculo de madera que hizo Pedro de la Torre en 1670 se parecería al de San Plácido de este arquitecto, lo cual es erróneo, porque la traza era de Herrera Barnuevo y porque simplemente se trataría de una duplicación formal del arca de plata, que nada tiene que ver con una custodia de retablo.

26 *Ibíd.*, pp. 14 y 16.

27 M.B. BASANTA REYES, «La parroquia de San Ginés de Madrid». *Cuadernos de Arte e Iconografía* 17-18 (2000), p. 107.

28 VV.AA., *Catálogo general: Exposición Histórico-europea 1892 a 1893*, Madrid, Est. Tip. de Fortanet, 1893, sala V, n. 58. Citado en J.M. CRUZ VALDOVINOS, *ob. cit.*, pp. 209 y 230.



de abril de 1693. En esta reunión se examinaron dos diseños hechos por Zurreño y Manso respectivamente, y los congregantes mostraron su preferencia por el del segundo, pero dejaron la decisión final al arbitrio del duque de Pastrana y del señor cura. Tarrero recogió diversas noticias al respecto. Manso dio a Zurreño al menos 573 reales de plata por las hechuras y el oro del araceli y perdonó 1.000 ducados por vía de limosna a la Congregación. Su viuda aún reclamaba en 1716 202 ducados de plata y sus herederos no acabaron de cobrar hasta 1745. A la vista de estos pagos, de la inscripción citada y de las características de la pieza, aunque Tarrero supone que Zurreño fue finalmente el artífice escogido y que Manso quedó como supervisor, pensamos que fue realizada por ambos artífices. Zurreño como platero de plata se ocuparía de la estructura de la pieza y de su dorado, mientras que Manso, como platero de oro, realizaría el trabajo de elección y talla de las piedras preciosas y su engaste en los lugares correspondientes.

La custodia es de plata sobredorada, esmaltes y sobrepuestos de oro en los que se engastan diamantes, rubíes, esmeraldas y topacios. En el inventario de 1693 se señala que eran 1578 diamantes, 362 rubíes, 303 esmeraldas y 26 topacios. Tarrero recoge una descripción y enumeración actual de las piedras realizada por Daniel Díez González, de Enrique Busián S. A.<sup>29</sup>. También se daba la medida de tres cuartas de vara de altura (63 cm.), ahora se indica que mide 72 cm. Es custodia de sol que lleva cerco de doce rayos alternando con adornos de cintas con racimos rematados en estrellas y en el centro un querubín, banquillo y cruz latina. El viril interior tiene 24 almenillas de hojas acanaladas. El astil se inicia con un cuerpo cilíndrico con querubines sobrepuestos y pequeña basa; nudo periforme invertido con querubines en la parte superior en cuyas cabezas apoyan ángeles niños con banda en el pecho y cifra de ese y clavo en la mano; otro nudo menor del mismo tipo y gollete de perfil cóncavo. El pie sobre plinto de plata aovada con cuatro puntas y querubines en ellas y en el frente de los cuatro segmentos, tiene planta aovada en bocel y superficie en talud con sendas tarjetas y querubines en cada una de las cuatro partes.

La partida de Manso a Sevilla por orden de Carlos II y la satisfactoria intervención de Zurreño en la custodia, hizo que la Congregación encargara a este último en 1698 una obra de chapas de plata de medio relieve para el retablo mayor según el dibujo que tenía hecho. Tenía que acabar los dos tableros del primer cuerpo para el 28 de abril y se anotó un último pago de 139 doblones al parecer de fines de 1698<sup>30</sup>.

En el inventario de 1693 se describe el trabajo como «dos adornos con chapas de plata que sirven al altar a los dos cuadros de San José y San Juan que están a los lados del dicho altar, que se compone cada uno de tres chapas».

Tarrero halló un contrato de 19 de noviembre de 1692 del arquitecto y marmolista Rodrigo Carrasco con la Congregación para realizar un nuevo retablo mayor

29 C. TARRERO ALCÓN, ob. cit., p. 337.

30 *Ibidem*, p. 109.

de mármoles según traza del maestro mayor de las obras reales, don Francisco de Herrera<sup>31</sup>. De acuerdo a las noticias que extraemos del concierto, sería de mármol de San Pablo de seis dedos en el pedestal con compartimientos de alabastro blanco de Uclés y jaspe de Cehegín. Este último material estaría también presente con seis dedos en los tableros de los entrepaños de piedra verde de Granada, y mayores en las gradas, los estípites y el arco de la Virgen. El arco de remate y los costados con puertas con nichos encima serían de mármol con entrepaños y vaciados de jaspe. También se aprovecharían piedras de Italia, y se emplearían bronces, suponemos que para las basas, capiteles y otros elementos similares.

Se fijó un plazo de cuatro años, dándosele en diciembre 1.000 ducados de vellón para sacar y traer los mármoles de San Pablo en Toledo, y para los jaspes de Andalucía 2.000 ducados en 1683 y otros tantos en 1684. Además se le darían 3.000 reales cada mes. Estas cuentas arrojan un total de 247.000 reales sin tener en cuenta las demasías que sin duda habría posteriormente; según Vera Tassis, Herrera lo dejó estimado en 150.000 escudos. La falta de caudales impidió que llegara a buen término la empresa.

Por tanto se decidió conservar el antiguo retablo de madera y proseguir revisitiéndolo de plata, un aspecto desusado en los retablos españoles, que eran dorados y no plateados. Además del marco de plata de 1669 ya citado para el lienzo de Alonso Cano, el 18 de febrero de 1680 se encargó un revestimiento de chapería de plata para el arco de medio punto que cobijaba a la Virgen, según el inventario de 1755, y el inventario de 1693 señala la presencia de cuatro ángeles de medio relieve con sus cornucopias y candeleros, todo de plata, situados por parejas encima de los lienzos de San Juan y San José en las entrecalles. Estos intercolumnios son los que recubriría la obra de Zurreño, lo que sumado a otras piezas hechas en el siglo XVIII para el retablo y las otras específicas de platería, como el trono, el sagrario o las camas con sus doseles, daban ese aspecto que llamó la atención del neoclásico Antonio Ponz «Aunque el altar mayor es rico de plata, en quanto al arte no lo es»<sup>32</sup>.

Damián Zurreño (h.1635-1716) perteneció a una importante familia de plateros de origen alavés. Fue hijo de Gregorio y padre de Antonio también plateros. Fue aprobado como maestro platero de plata por la Congregación de San Eloy de Madrid en 1656. Vendió hacia 1665 los cuatro ángeles de bronce dorado procedentes de la capilla de la princesa doña Juana en las Descalzas Reales a la congregación del Cristo de San Ginés, que los colocó en las calles laterales de su retablo<sup>33</sup>. Hizo en

---

31 Ibídem, pp. 107-108. Transcribió sólo algunas cláusulas del concierto. En nuestro trabajo dedicado a Pedro Alonso de los Ríos (J.M. CRUZ YÁBAR, «El escultor Pedro Alonso de los Ríos. I. Biografía y obra». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XLVII (2007), p. 144), ya señalamos que Herrera había trazado este retablo por la noticia de Vera Tassis, aunque ignorábamos que no se había llegado a concluir.

32 A. PONZ, *Viage de España*. Madrid, Viuda de Ibarra, 3ª ed. 1793, t. V, p. 143.

33 M.B. BASANTA REYES, ob. cit., p. 168.

1667 la custodia de Mondéjar, documentada por Cruz Valdovinos<sup>34</sup>, que llamó la atención sobre su forma desacostumbrada. Fiado por su cuñado Pedro de Párraga y Julián Foroz, plateros, se comprometió a hacer en 1678 según su dibujo el trono, arco, gradas y sagrario para Nuestra Señora de Montserrat en Cataluña<sup>35</sup>. De 1693 data como hemos visto la custodia de la Almudena y presentó una traza, diseñada hacia 1695 en colaboración con Manuel Zurita para el frontal de la catedral de Coria<sup>36</sup>. En 1698 acabó la obra de plata del retablo de la Almudena y cuatro años después su obra maestra, la urna de los Santos Justo y Pastor de la Magistral en Alcalá de Henares<sup>37</sup>. Entre 1712 y 1716 hizo las gradillas del Museo Nacional de Artes Decorativas y los ángeles del retablo de la Concepción en la parroquia de Navalcarnero. Falleció ese último año<sup>38</sup>.

Finalmente queremos referirnos a un juego de altar de bronce, plata sobredorada y coral que donó la Real Congregación en 1869 al Museo Arqueológico Nacional. La escritura de donación es poco esclarecedora, porque define el juego como un cáliz, un par de vinajeras y una campanilla de bronce, de unos dos siglos de antigüedad<sup>39</sup>. No se menciona el coral, y teniendo en cuenta que han desaparecido bastantes piezas del Museo desde su fundación en 1867, cabría pensar que no se trata del cáliz, una sola vinajera y campanilla conservados actualmente en el Museo. Sin embargo, otro documento, éste de 1873<sup>40</sup>, resuelve las dudas, puesto que, aunque confundió el bronce con cobre dorado, reseñó que el cáliz, las vinajeras y la campanilla tenían plata y coral.

El conjunto no es mencionado por Vera Tassis, por lo que su donación podría ser posterior a 1692. No aparece en los inventarios de la Real Esclavitud hasta 1777, en que se le da el número 38<sup>41</sup>: «platillo, vinajeras y campanilla guarnecido de coral y correspondiente a los ramos antecedentes». Extrañamente no se inventarió el cáliz pero sí el platillo, que no llegó al Museo, como los ramos, si es que estos formaban parte del juego.

34 J.M. CRUZ VALDOVINOS «Platería», en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 116.

35 J.L. BARRIO MOYA, «El platero Damián Zurreño y sus obras para el Monasterio de Montserrat (1678)». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi* XVIII (2004), pp. 109-116.

36 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX)*. Cáceres, 1987, pp. 1103-1104.

37 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» ob. cit., p. 116.

38 *Ibídem*.

39 C. TARRERO ALCÓN, ob. cit., p. 150, encontró la escritura en el archivo de la Congregación de la Esclavitud, pero extrañamente indicó que sólo quedaban en el Museo dos vinajeras.

40 Archivo del Museo Arqueológico Nacional, exp. 1873/33 «Documentos acerca de la historia del Museo y estadística del mismo».

41 TARRERO ALCÓN, *Inventario de 1777*, p. 6. No reparó en que estas piezas tenían que ser las donadas al Museo, puesto que las pocas piezas de coral que poseía la Congregación no responden a estos tipos.

Cruz Valdovinos fechó las piezas a fines del siglo XVII o en torno a 1700, en lo que coincidimos<sup>42</sup>. A esto hay que sumar que la copa presenta tres escenas de marfil que representan los *Desposorios*, la *Visitación* y la *Anunciación*, relacionados inequívocamente con la Virgen, por lo que es razonable pensar que fue un encargo hecho para la Almudena. Sería encargado en Sicilia por algún personaje importante. Por la fecha, tiene probabilidades de haber sido su comitente el virrey duque de Uceda, que gobernó entre 1687 y 1696, y cuyo palacio madrileño estaba frontero con la parroquial de Santa María. No obstante, la inscripción «Vega 1769» que ostenta la vinajera y la ausencia de las piezas en los inventarios hasta 1777 abren paso a la alternativa de que el donante fuera el mayordomo de la fábrica Sebastián Fernández de la Vega, que en 1770 confeccionó una lista con las piezas que precisaban restauración.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

Contrato entre don Fernando de Valenzuela y Juan Bautista Ricci para hacer una cama y dosel para Nuestra Señora de la Almudena.

(Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 8.503, ff. 37-38v).

Obligación Juan Bautista Ricci.

En la villa de Madrid a nueve días del mes de julio de mill y seiscientos y sesenta y nueve ante mi el esscribano y testigos parecieron presente Juan Bautista Ricci, platero vecino de esta villa, e don Fernando de Valençuela, cavalleriço de la reyna nuestra señora, residente en ella, dixeron que el dicho don Fernando de Valençuela a encargado al dicho Juan Bautista Ricci el que como tal platero se encargue de hacer con efecto una cama de platta con su dosel, que a de servir para el altar donde está Nuestra Señora de la Almudena, sita en la parroquial de Santta María de esta cortte, que a de ser como la que está hecha en dicho alttar y en conformidad de la traça que está hecha, cuyo peso se presupone llevará hasta doce mill reales de platta poco más o menos, y por quentta de este precio el dicho don Fernando de Valençuela le a de dar en conttado seis mill reales de platta para la platta que a de llevar dicha cama y dosel, y ansimismo le dará otros tres mill reales de platta en estando mediada la dicha obra, el resto en acavándola y pessándola según la fee del contrraste que a de dar y a de bastar para liquidación del peso de la dicha cama y dosel, y por quenta de las echuras ansimismo se a de dar seis mill reales de vellón y lo que más ymporttase después de acavada y tasándolo los plateros que para ello nombrasen los otorgantes, el dicho Juan Bautista Ricci se obliga de hacer la dicha cama y dosel y darla acavada en ttoda forma para veintte días del mes de agosto

---

42 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la platería*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 149-152; ID, «Ampolla e campanello», en *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*. Palermo, Charta, 2001, pp. 502-503.

primero que bendrá de este presente año de mill y seiscientos y sesenta y nueve, según y en la forma que demuestra la dicha traça, con pena de quinientos ducados de vellón si no lo así (sic) cunpliéndose con las pagas que ban declaradas si así no lo hiciere y cumpliese, quiere y consiente se le apremie a ello por todo rigor de derecho y bía executiva con costas, así por la parte que tubiere recibida en quenta del precio de la dicha cama y dosel como de las echuras. Y el dicho Fernando de Valençuela cumplirá y pagará en ttodo lo que en esta escriptura se contiene, y si así no lo hiciere y cumpliera, se le a de poder executar con costas, de manera que el dicho Juan Bauptista Rici no cesse por faltta de los segundos tres mill reales que se le an de dar mediada la obra, respectto de que la rrestante cantidad se le a de pagar en acavándola y pesándola, y ambos a dos luego que esté echa nombrarán uno o más platteros, cada uno para que tassen la echura de la dicha cama y dosel, y por lo que así dixeran estando conformes se le a de pagar al dicho Juan Bauptista Rici lo que dixeran, y por ello se le a de poder executtar al dicho don Fernando de Valençuela, y si fuere necessario nombrarán tercero para que ajuste la discordia que hubiere. Y para que cada uno abrá por firme lo que dicho es, se obligaron con sus personas y vienes muebles y rrayces havidos y por haver, y dieron poder a las justicias y jueces del rey nuestro señor de qualesquier partes que sean, a cuyo fuero y jurisdicción se someten, y en especial a los señores alcales de la cassa y cortte de su magestad y justicia hordinaria de esta villa de Madrid, y a cada uno ynsolidum para que les apremien a su cumplimiento como por sentencia passada en cossa juzgada renunciaron su fuero, jurisdicción, domicilio y previlejios, y la ley si combenerit de jurisdiçione omnium judicium y la general del derecho. Y así lo otorgaron y firmaron, a quien yo el esscribano doy fee conozco, siendo testigos Sevastián de Venavente y don Pedro García y Bernabé García, vecinos desta villa de Madrid, e yo el scrivano doy fee conozco a los otorgantes, que lo firmaron de sus nombres. Y se declara que en quanto a los seis mill reales de las hechuras se queda a elección del dicho don Fernando de Valençuela porque le a de socorrer como travajare, y lo que más ymportaren las dichas hechuras de la obra referida se le abrán de pagar al dicho Juan Vaughtista Rici después de acavada y conforme la tasa que se a de hacer de dichas hechuras por los maestros plateros que se nombraren; testigos los dichos. Fecho ut supra. Don Fernando de Valenzuela. Juan Bautista Rizi. Ante mi, Antonio Gómez.

# Signos de representación en la platería civil cordobesa

MARÍA TERESA DABRIO GONZÁLEZ  
*Profesora Titular Jubilada de Historia del Arte  
Universidad de Córdoba*

Desde los tiempos del Imperio el poder ha buscado siempre hacerse visible ante sus subordinados y para ello ha recurrido al uso de símbolos, de elementos que transmitieran de manera elocuente ese concepto y mostraran de forma clara, sobre todo en las grandes ceremonias, la importancia y el rango de quienes los lucían. Coronas, cetros, mantos, espadas, armaduras se convierten así en el vehículo idóneo de esta suerte de representación escénica que constituían las paradas militares, las entradas triunfales o las audiencias reales. En todos estos objetos de representación se emplearon siempre los materiales más nobles: oro, plata, piedras preciosas, marfil, armiño, sedas y brocados. Y como no podía ser menos, su realización se encomendó también a los profesionales más expertos y cualificados en cada materia, de la mayoría de los cuales, por desgracia, apenas si nos ha llegado memoria.

Aunque buena parte de estos objetos tuvieron origen civil, ya desde época bizantina se hizo habitual recurrir también a su uso con significación religiosa, convertidos en elocuente signo de veneración y de poder divinos; es entonces cuando empiezan a mostrarse a las imágenes de Cristo y María cubiertas con la corona, realizadas al principio en madera, pero que muy pronto se convertirán en

piezas movibles labradas en oro o plata<sup>1</sup>. A ellos se añadirán posteriormente otros elementos, como mantos, cetros, joyas con los que, no sólo se buscaba adornar y enriquecer las imágenes, sino también transmitir y reforzar la idea de poder. Tales signos, presentes desde el medievo, van a adquirir en los años del Barroco un especial desarrollo, siendo casi siempre piezas móviles que se añaden e intercambian según las necesidades litúrgicas, buscando no sólo engalanar a la imagen en cuestión, sino también el engrandecimiento del ceremonial litúrgico. Pero si en el ámbito religioso se han conservado un aceptable número de objetos de este tipo, pertenecientes a un amplio arco cronológico, no puede decirse lo mismo en lo concerniente a los objetos representativos del poder civil; y es sobre éstos de los que voy a ocuparme en el presente trabajo.

En efecto, las fuentes literarias y documentales dan importantes testimonios de la presencia de estas piezas, tanto en las cortes como en las ciudades, ya desde el medievo, pero la mayoría de ellas, sobre todo en tierras andaluzas, han desaparecido. La Edad Moderna reavivó de algún modo el significado y la importancia de estos símbolos, lo que se traducirá en el consiguiente aumento de su presencia en la sociedad. Ese nuevo papel dará lugar a dos tipos de piezas: Unas, las que simbolizan y se refieren al poder legislativo, o lo que es lo mismo, a la representación del poder real, personificado por las autoridades locales ante los ciudadanos, entre las que ocupan un lugar de preferencia las mazas municipales. Las segundas son aquellas que atañen de manera más directa al plano individual, pues serán ellas las encargadas de revelar el prestigio social de quienes las lucen, mostrando ante los demás el rango, el poder y el escalafón que sus propietarios ocupan dentro de la sociedad. Nos referimos en esta ocasión a los jaeces para caballerías, y a los hábitos de las órdenes militares.

Como ya hemos señalado en otra ocasión, la realización de objetos de uso profano fue habitual entre los plateros cordobeses activos en la Edad Moderna, alternando su labra con la de las piezas sagradas<sup>2</sup>. No se limitó el trabajo a los típicos objetos domésticos, sino que también abarcaron los de adorno personal, tanto masculino como femenino y, por supuesto, aquellos ejemplares que simbolizaban la representación política. Es evidente que las referencias sobre el particular son escasas y también escasean los ejemplos conservados, pero creemos que los datos obtenidos permiten hacer, al menos, un planteamiento del tema en el entorno socio-político cordobés. La documentación manejada hasta ahora nos ha permitido constatar la realización de este tipo de piezas, de marcado carácter distintivo, en los talleres cordobeses, constando la presencia de las tres variantes señaladas: las

---

1 Sobre la importancia y significación de la corona en imágenes religiosas véase, M.J. SANZ SERRANO, «La corona procesional», en *Actas del III Congreso nacional de Cofradías de Semana Santa*. T. II, Arte. Córdoba, 1996, pp. 109-116.

2 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «Algunas notas sobre platería civil en Córdoba», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 251-268.

mazas, referentes al poder corporativo o municipal, y esos otros objetos propios de la dignidad de caballero, como son los jaeces de caballerías y los hábitos de las órdenes militares.

## PIEZAS DE REPRESENTACIÓN CIVIL: LAS MAZAS MUNICIPALES

Dentro de los elementos de representación política, las mazas han ocupado desde antiguo un lugar especialmente significativo. Hasta el momento, en Córdoba sólo se tenía constancia de la realización de dos juegos de mazas: las que fueron labradas en 1567 para el Ayuntamiento de la Ciudad, consideradas obra de Diego de Alfaro, y las que hiciera en 1655 el platero Antonio de Alcántara para la localidad de Bujalance. A ellas podemos añadir ahora la ejecución de un nuevo juego: las encargadas en 1630 por la corporación municipal de Montilla al platero cordobés Antonio de la Cruz. Desde el punto de vista cronológico, éstas ocupan un estrato intermedio, pues han de situarse después de las mazas de la capital, pero a su vez son anteriores a las de Antonio de Alcántara, lo que permite esbozar, al menos, la evolución tipológica experimentada por estos objetos en el arte cordobés.

Como es sabido, las mazas han representado a lo largo de los tiempos el símbolo más evidente del poder real, y por extensión, del municipal, constando ya su uso en los años del medievo<sup>3</sup>. La presencia de las mazas en las ceremonias civiles simbolizaba, «la dignidad de las corporaciones que las ostentan por privilegio real»<sup>4</sup>. Por ello, y de manera más intensa a partir del reinado de Felipe II se hizo casi obligatorio que las corporaciones municipales se esforzaran por tener tales emblemas, al entenderse que eran el modo más elocuente y eficaz de mostrar ante los ciudadanos el poder del municipio. Por razones de su propio significado, tales mazas se realizaron generalmente en metales nobles, por lo común plata, dorada o en su color. Sin embargo, sobre todo cuando las arcas municipales no eran muy boyantes, no faltaron casos en los que se hicieron en bronce o madera policromada, quedando así la plata reservada para aquellas ciudades y villas de mayor empuje económico. No es muy abundante el número de ejemplares conservados en España, y menos aún en lo referente a Andalucía, pero los que han llegado hasta nuestros días permiten señalar algunas peculiaridades en cuanto a su estructura y evolución durante los años de la Edad Moderna.

3 Sobre la significación e importancia de las mazas municipales puede verse M.C. HEREDIA MORENO, «Las mazas de plata del Ayuntamiento de Alcalá de Henares», en *Actas del Congreso Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*. Madrid, 1994, p. 659. C. SALAS GONZÁLEZ, «Las mazas: una aproximación a su evolución histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 535-544. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga (1550-1800)*. Málaga, 1997, p. 253.

4 M.C. HEREDIA MORENO, ob. cit., p. 659.



Según han puesto de manifiesto investigaciones recientes, en el siglo XVI se aprecian al menos dos tipologías de mazas que, si bien tienen en común el llevar un vástago corto, se diferencian claramente en el modo de resolver la macolla. La primera modalidad, que es también la más frecuente, muestra la cabeza con un cuerpo o eje central rodeado de tornapuntas o asitas, mientras que la segunda variante se caracteriza por rematar con una esfera achatada y cerrada<sup>5</sup>. De ambas modalidades pueden encontrarse ejemplos en la platería andaluza durante el periodo que nos ocupa. A la primera tipología se ajustan las espléndidas mazas del Ayuntamiento de Sevilla, realizadas por el platero Francisco de Valderrama en 1586, según ha demostrado Antonio Santos<sup>6</sup>. En cuanto a la segunda variante, se ha conservado un mayor número de ejemplares, destacando de manera especial las mazas de la Universidad de Sevilla<sup>7</sup> y las que posee el Ayuntamiento de Écija<sup>8</sup>. Dentro de este grupo han de incluirse también las mazas del Ayuntamiento de Córdoba, realizadas por Diego de Alfaro en 1567<sup>9</sup>.

## LAS MAZAS DEL AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA

La creación del cuerpo de maceros del Ayuntamiento de Córdoba fue debida al personal empeño de don Francisco Zapata de Cisneros, que había sido nombrado Corregidor de la Ciudad en febrero de 1567<sup>10</sup>. Su llegada a la ciudad vino a coincidir con los cada vez más insistentes rumores de una posible venida del rey Felipe II a la ciudad<sup>11</sup>, lo que finalmente se produciría en 1570. Esa circunstancia, unida al hecho de que por entonces muchas ciudades habían obtenido el privilegio de usar mazas<sup>12</sup>, y, por que no, a un comprensible deseo de gloria personal por parte del citado personaje, dado que era él la representación de la Corona y, por tanto, la máxima autoridad de la ciudad, debieron ser suficiente acicate para promover

5 C. SALAS GONZÁLEZ, ob. cit., p. 537.

6 Estos ejemplares habían sido considerados tradicionalmente como obra de Francisco de Alfaro. Cfr.: A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «Francisco de Valderrama, verdadero autor de las mazas del ayuntamiento de Sevilla». *Archivo Español de Arte* LXXXII, 326 (abril-junio 2009), pp. 155-168.

7 M.J SANZ SERRANO, «Artes ornamentales», en *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*. Sevilla, 1986, p. 162. Aunque se las daba por anónimas, en la segunda edición de esta obra la autora las ha atribuido a Ballesteros el Mozo.

8 Están consideradas obra del platero local Francisco de Sarria, fechadas en 1575. G. GARCÍA LEÓN, *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Sevilla, 2001, p. 176 y láminas. 25 y 26.

9 M. VALVERDE y M.J RODRÍGUEZ, *Platería cordobesa. Estudio de la platería cordobesa a través de la historia de la colección municipal y de la antigua Hermandad o colegio de plateros de Córdoba*. Córdoba, 1994, p. 76.

10 M. VALVERDE CANDIL, «La platería cordobesa en tiempos de Felipe II: Diego de Alfaro», en *Córdoba en tiempos de Felipe II*. Córdoba, 1999, p. 439.

11 E. AGUILAR GAVILÁN, «Felipe II en Córdoba», en *Córdoba en tiempos de Felipe II*. Córdoba, 1999, pp. 188-189.

12 Así lo considera Ignacio Miguéliz, en su trabajo «Mazas ceremoniales civiles en Navarra», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 487-501.

la creación de un cuerpo de maceros en Córdoba. Poco después de la llegada de Zapata de Cisneros se iniciaron los trámites y así ha quedado recogido en las Actas Capitulares.

El corregidor se afanó por hacer evidente ante los capitulares la necesidad de que la Ciudad contara con este tipo de representación para que, al igual que en otros importantes núcleos del país, se convirtieran en la mejor imagen del poder e importancia de la Ciudad. Y para ello era imprescindible no sólo crear ese cuerpo, sino también dotarlo de los símbolos y atributos necesarios para que la transmisión de ese mensaje fuera plenamente efectiva y elocuente: por ello, debían designarse a dos personas que, cuando la ocasión lo requiriese, se ataviaran con los ropajes adecuados y portasen las correspondientes mazas «para que estén con ellas a caballo y salgan en las procesiones y otros efectos que la ciudad diere»<sup>13</sup>.

La realización de las mazas se aprobó en diciembre de 1567, haciéndose constar de modo expreso la designación del platero Diego de Alfaro para que se encargara de ejecutarlas<sup>14</sup>. No sabemos cuándo se usaron por primera vez, pero es indudable que una de sus más espectaculares apariciones debió ser la que tuvo lugar el 20 de febrero de 1570, con ocasión del recibimiento al monarca. Como ha recogido Enrique Aguilar, había una especial preocupación por el protocolo a seguir y se puso especial empeño en conocer el ceremonial cortesano, especialmente en lo relativo a la indumentaria que lucirían los personajes designados para salir al encuentro de la comitiva real<sup>15</sup>. Según relatan las crónicas, el Cabildo Municipal iba precedido por «los dos maceros vestidos de damasco carmesí guarnecido con terciopelo y con las mazas de plata en partes doradas al hombro...»; no parece extraño, pues, pensar que acaso fueran estrenadas para esta tan singularísima ocasión.

El modelo seguido para su realización es bastante cercano al de los ejemplares pertenecientes a la universidad hispalense, aunque se observan entre ellas algunas variantes. En primer lugar el tamaño, al ser las mazas cordobesas ligeramente mayores que las sevillanas<sup>16</sup>. En segundo lugar presentan vástagos sin ornamentar, dividido en tres cañones separados por anillos, rematados por un cuerpo cilíndrico levemente rehundido y en el que apoyan las respectivas macollas. Las piezas sevillanas, en cambio, muestran el vástago dividido en dos secciones bellamente recubiertas de guirnalda que brotan de cabezas animales<sup>17</sup> (lám. 1).

En cuanto a las macollas, como ya se dijo, responden al modelo achatado y cerrado, pero la decoración que ofrecen es completamente diferente. Los ejemplares cordobeses centran su adorno en el juego de cintas planas que enmarcan óvalos sin decorar, separados por tramos horizontales con semicírculo central; la

13 M. VALVERDE CANDIL, ob. cit., p. 440.

14 M. VALVERDE y M.J. RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 78.

15 Recogido en E. AGUILAR GAVILÁN, ob. cit., p. 191.

16 Las mazas cordobesas miden 85'5 cm. de largo y 18 cm de diámetro.

17 También se recubren con decoración los vástagos de las mazas ecijanas, realizadas por Sarria en 1575. G. GARCIA LEÓN, ob. cit., lám. 25.



LÁMINA 1. Diego de Alfaro. Mazas Municipales. (1567). Ayuntamiento de Córdoba.

parte central se dispone como una ancha banda rehundida, mientras que la nota cromática la aporta el juego bicolor del material. Las hispalenses, por su parte, muestran un perfil agallonado, banda central y una exquisita y tupida decoración, donde ocupa un destacado papel la figuración humana. En cuanto a las mazas del Ayuntamiento de Écija, lucen cabeza cilíndrica sin divisiones y la superficie está recubierta por una decoración de motivos florales, dispuesta de manera continua. Como remate, los ejemplares ecijanos y cordobeses presentan un perillón de fuerte perfil geométrico, en tanto que las piezas sevillanas se coronan con un elemento bulboso, fruto de un añadido posterior<sup>18</sup>.

Desconocemos si Diego de Alfaro había hecho ya algún otro ejemplar de mazas o si fueron las que comentamos su primera incursión en este campo. Ciertamente no de deja de sorprender la resolución estilística empleada en ellas por el maestro, pues reflejan un lenguaje bastante diferente, no sólo de lo que él había hecho hasta entonces, en consonancia con lo que se labraba en otros talleres de Córdoba, sino también con lo que se trabajaba en otras localidades andaluzas. En efecto, por los años en que se contrata esta obra, los talleres de la ciudad seguían aferrados al lenguaje ornamental de raíz renacentista, con abundancia de ornamentación figurativa, realizada en relieve o con figuras exentas, a las que acompañan óvalos, cartelas, columnillas, motivos vegetales, etc. Las mazas cordobesas, por contra, carecen de elementos figurativos, son de líneas simples y el ornamento queda circunscrito al movimiento de las cintas planas que decoran la macolla<sup>19</sup>.

18 M.J. SANZ SERRANO, «Artes ornamentales» ob. cit., p. 162.

19 Llevan las siguientes marcas: AL/FARO; león sobre sílaba COR (frustra); IV (frustra)/D (frustra). Es probable que se trate de Juan de Sevilla, designado por el cabildo para fiel contraste en de la ciudad en 1566. M. MERINO CASTEJÓN, «Estudio del florecimiento el gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes». *Boletín de la Real Academia de Córdoba* 26 (1930), p. 67.

¿A qué pudo deberse este cambio? Persisten todavía lagunas en torno a la trayectoria profesional de Diego de Alfaro entre 1557 y 1570; se ha dado por supuesto que nunca dejó la ciudad, pero es posible que pasara algunas temporadas fuera de Córdoba. En opinión de Cruz Valdovinos, estuvo al servicio del prelado don Fernando de Valdés y de los duques de Arcos, lo que justificaría un traslado temporal a Sevilla, pero no un cambio tan radical de estilo. La propia obra labrada por el platero en esos años muestra una estética muy alejada de esos esquemas y mucho más proclive al uso de la decoración, como lo prueban las piezas conservadas en Écija, donde lo figurativo ocupa un papel destacado, acorde con lo labrado por el artífice años antes para la villa cordobesa de Fuente Obejuna<sup>20</sup>. Lo mismo puede decirse de los candeleros de Marchena, que se suponen donación ducal, y en los que puede verse decoración vegetal alternando con espejos ovales en base, nudo y moldura<sup>21</sup>. De ahí que el contraste que se produce entre ambos modos de expresión resulte tan desconcertante.

Por otra parte, podría argumentarse que acaso el diseño de las mazas no fuera obra suya, sino proporcionado por el propio corregidor, pues la documentación alude a la existencia de una traza, pero sin indicación expresa de su autoría<sup>22</sup>. Sin embargo, conviene señalar que este tipo de mazas no fue habitualmente empleado en otros lugares de España, siendo más frecuente la preferencia por el otro esquema, similar a las del Ayuntamiento hispalense<sup>23</sup>. También resulta sorprendente la propia limpieza ornamental que elige Alfaro para estas obras, puesto que ese lenguaje no toma carta de naturaleza en los talleres andaluces hasta fechas más avanzadas. En efecto, cuando se labran los ejemplares de la Universidad de Sevilla, obra de Francisco de Ballesteros el Mozo, en la década de 1580, el maestro recurre a un lenguaje de fuerte impronta ornamental, que bebe de los repertorios de estampas flamencas e italianas, habitualmente usados por el artífice<sup>24</sup>.

Y esa comparación resulta aún más llamativa si se establece con las mazas que posee el Ayuntamiento hispalense, contratadas con Francisco de Valderrama en 1587. Son piezas de carácter excepcional, no sólo por su decoración, sino también por ser uno de los escasos ejemplares que responden a una tipología diferente. Estas piezas, en efecto, se ajustan al primer modelo citado anteriormente, mostrando la cabeza articulada en torno a un cuerpo abrazado por tornapuntas. Su artífice revela

---

20 Así lo vemos en la custodia de Santa María (1565) y en los cálices de Santa Bárbara y San Juan, considerados de 1565. G. GARCIA LEÓN, ob. cit., láminas 13, 14 y 15. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «La orfebrería en Córdoba. Del Renacimiento a nuestros días», en *Córdoba y su provincia*. T. III. Córdoba, 1986, p. 339.

21 J.L. RAVÉ PRIETO, *El arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena, 1986, p. 28.

22 M. VALVERDE y M.J. RODRIGUEZ, ob. cit., p. 79.

23 Sirvan de ejemplo las mazas de los Ayuntamientos de Toledo, Salamanca y Alcalá de Henares.

24 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros, una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, 2007, p. 155.



LÁMINA 2. Marcas de las Mazas del Ayuntamiento de Córdoba.

un notable interés por el ornamento y la plena aceptación del lenguaje manierista, configurando una nueva tipología que marcará una línea de mayor arraigo y presencia en buena parte del siglo XVII en Andalucía<sup>25</sup>. Son en definitiva, interrogantes que, de momento, no tienen una fácil respuesta pero que en absoluto impiden que las mazas del Ayuntamiento de Córdoba sean consideradas como ejemplares de incuestionable valor dentro de esta tipología<sup>26</sup> (lám. 2).

## LOS EJEMPLARES DEL SIGLO XVII

El cambio estético que significará el arribo de la nueva centuria se hizo palpable en todas las facetas artísticas; durante los años finales del XVI y la primera década del XVII, quizá motivado por los constantes llamamientos de la Corona a la contención suntuaria, las piezas de platería experimentan ciertas transformaciones, que suponen un paulatino abandono de la ornamentación figurativa y un progresivo incremento de las formas arquitectónicas; el lenguaje es ahora sobrio, severo y limpio, de perfiles aristados y superficies lisas. Hacia la mitad de la centuria se rompe

25 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «Francisco de Valderrama...» ob. cit., p. 160.

26 Agradezco al Ayuntamiento de Córdoba, y especialmente a don Alfonso Ceballos, las facilidades dadas para el estudio de estas piezas.

la tendencia y un nuevo cambio abogará por la recuperación del ornamento, pero con aires naturalistas.

Como el resto de los objetos, también las mazas acusarán estos cambios. En opinión de Salas González, hay previamente un periodo transicional, que mantiene el modelo de eje con tornapuntas, pero el mango es aristado, rematando en capitel, a la vez que las tornapuntas de la macolla ganan en solidez, dominando en ellas lo abstracto, como reflejan las mazas del Ayuntamiento de Valladolid<sup>27</sup>. Poco a poco se impone un nuevo modo de resolver la macolla, que se convierte ahora en un cuerpo prismático, cerrado y compacto. De esta centuria, en Córdoba, sabemos al menos de dos juegos de mazas municipales: las que pertenecieron a Montilla, contratadas en 1630, ya desaparecidas, y las del Ayuntamiento de Bujalance, realizadas en 1655, afortunadamente conservadas. Y cada una de ellas, como ahora se verá, ajustada a las variantes tipológicas que se vienen marcando.

## LAS MAZAS MONTILLANAS

La villa de Montilla pertenecía al marquesado de Priego y gozaba de ese título desde finales del siglo XIV<sup>28</sup>. Como en otros municipios cordobeses, el siglo XVI fue para Montilla uno de los momentos más destacados, contando con la presencia de ilustres personajes, entre los que cabe destacar a Doña Catalina Fernández de Córdoba y Enríquez, tercera marquesa de Priego, gran impulsora de la vida municipal, pues a ella se debe en buena medida la reorganización de las instituciones locales llevada a cabo por entonces<sup>29</sup>. El 21 de marzo de 1630 el rey Felipe IV concedió a la villa el título de Ciudad, lo que supuso además la adopción de un escudo propio. Esa es, sin duda, la razón que motivó el encargo de las piezas que nos ocupan. Aunque de momento no hemos localizado el contrato de las piezas montillanas, no obstante hemos podido documentar que en mayo de ese mismo año, se pagaron al platero cordobés Antonio de la Cruz «dos mil y doscientos reales en moneda de vellón por cuenta de dos mazas de plata y dos escudos asimismo de plata que está labrando y haciendo para Montilla y para el Concejo de ella»<sup>30</sup>. El pago lo había efectuado Bartolomé de Priego, ordinario de Montilla, en representación del depositario general de la villa, Salvador Rodríguez de Baena.

Enrique Garramiola publicó en su día que a un platero de ese nombre se le habían abonado en la citada villa 2.791 reales, cantidad que completaba los 5.995 reales en que se había ajustado la plata y manufactura de las citadas piezas, tasadas

27 C. SALAS GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 538-539.

28 A. VILLAR MOVELLÁN (dir.), *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1995, p. 471.

29 E. GARRAMIOLA PRIETO, *Montilla. Guía histórica, artística y cultural*. Córdoba, 1982, p. 39.

30 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14049 P, 1630, Mayo 4, ff. 291v-292.

por el platero Gonzalo de Alcántara y justipreciadas por Pedro Sánchez de Luque como fiel marcador de la ciudad<sup>31</sup>. Si se cotejan ambas cantidades, se aprecia que para entonces aún se le adeudaba dinero, poco más de mil reales, cantidad que suponemos le sería finalmente abonada. Por lo que se refiere al platero, hemos de decir que hasta fechas recientes era una figura prácticamente desconocida, cuya existencia dimos a conocer en una anterior publicación; se trata en realidad de uno de los miembros de la familia Cruz, pues es hijo de Jerónimo de la Cruz y hermano del afamado Martín Sánchez de la Cruz<sup>32</sup>.

Con respecto a la estructura y ornamento de las mencionadas piezas, disponemos de pocos datos. En el documento de mayo de 1630 se indica solamente que el maestro aún las estaba labrando, pero no se dice nada del aspecto formal de las mismas. Según recoge Garramiola, que parece transcribir literalmente la referencia documental, las mazas tenían «asas doradas y dos tarjas de dos águilas con toisones y cadenas doradas»; asimismo indica que las citadas piezas debían tener un peso de treinta y cinco marcos, una onza y seis reales. Siete años después se abonaron ciento noventa reales por media vara de terciopelo carmesí para forrar las cajas en que se guardaban las citadas mazas<sup>33</sup>.

La mención en las piezas montillanas de asas y tarjas con figuras parece remitir a un esquema similar al de los ejemplares hispalenses, donde también se ven cartelas con relieves y asas avolutadas que derivan en figuras, esquema que, con escasas variantes se mantendrá vigente buena parte del Seiscientos<sup>34</sup>. Por los mismos años en que se labraron las mazas de Montilla se fechan las que conserva el ayuntamiento de Llerena, obra de Diego Ximénez, que muestran un cuerpo central cilíndrico, apoyado en un resaltado toro, aunque se han sustituido las asas antropomorfas por tornapuntas<sup>35</sup>.

Como se ha dicho, el hecho de que las mazas fueran símbolo del poder municipal y uno de sus más elocuentes signos de representación, suponía la obligación de ser llevadas por portadores o maceros, quienes, en consecuencia, debían ir ataviados de manera acorde con la función que desempeñaban. Por esa razón, cuando Montilla recibió el otorgamiento del título de ciudad, el Consistorio se vio en la obligación, no sólo de encargar una pareja de mazas, sino que también hubo de hacer lo propio con el ajuar necesario para que los maceros pudieran lucir adecuadamente cuando

31 E. GARRAMIOLA PRIETO, ob. cit., p. 51. El citado cronista no indica de dónde ha extraído la referencia documental, ni tampoco indica la fecha en que se efectuó el pago.

32 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «El platero Jerónimo de la Cruz», en *Homenaje a la Dra Dña M<sup>a</sup> Concepción García Gaínza*. Universidad de Navarra (en prensa). Actualmente tengo en preparación un trabajo sobre este platero, en el que se darán a conocer aspectos biográficos del mismo, así como las obras conocidas hasta ahora.

33 E. GARRAMIOLA PRIETO, ob. cit., p. 51.

34 C. SALAS GONZÁLEZ, ob. cit., p. 539. A esta centuria corresponden, entre otras, las mazas de Alcalá de Henares, Álava y Bilbao.

35 Reproducidas en A.J. SANTOS MARQUEZ, «Francisco de Valderrama...» ob. cit., p. 167, figura 16.

la ocasión así lo requiriera. El citado erudito documentó asimismo la adquisición por parte del Consistorio de los tejidos necesarios, que fueron comprados a un mercader granadino; posteriormente se concertó la elaboración del vestuario con el sastre local Francisco López Solano, quien hizo, según recogió el citado erudito «ropones, sotanillas de damasco carmesí con botones de oro fino y seda, golillas de terciopelo carmesí con sus toquillas, aderezo de valona y adorno de cintas de seda carmesí e hierros dorados»<sup>36</sup>.

No fueron éstos los únicos estrenos que se hicieron en Montilla por esos años. A raíz de adquirir rango de Ciudad, según nombramiento real de 1630, el Cabildo municipal decidió adoptar un nuevo escudo con el fin de sustituir al que había usado hasta entonces, que era el correspondiente al señorío de Aguilar. Por esa razón se encargó también a Antonio de la Cruz la realización de dos escudos en plata, con los cuales se completaría el atuendo ceremonial de los maceros. Nada se dice en el documento en cuanto al diseño y tamaño de los mismos, ni tampoco se hace mención a la heráldica. En opinión del erudito montillano el escudo adoptado por la villa en esos años estaba «dividido en palo, un castillo en oro sobre campo azul, del que sale un brazo armado con espada de plata y sobre el castillo media luna creciente contornada de plata, en el primer cuartel y una espiga de oro en campo rojo, en el segundo»<sup>37</sup>. Desafortunadamente, y según recoge la erudición local, Montilla volvió a cambiar su escudo en 1776, siendo éste el que se ha mantenido hasta la actualidad, pudiéndose apreciar en el mismo algunas modificaciones con respecto al considerado de 1630<sup>38</sup>. En cuanto a lo encargado a Antonio de la Cruz, es probable que se tratara de un par de medallones que podrían responder bien a un diseño en forma de disco, con el escudo situado en el centro, y luciendo en el contorno una banda ornamental con motivos vegetales; o también es posible que estuvieran rodeados de cueros recortados dibujando cartelas<sup>39</sup>.

## LAS MAZAS DEL AYUNTAMIENTO DE BUJALANCE

En 1655 el Ayuntamiento de Bujalance concertó con el platero Antonio de Alcántara la realización de una pareja de mazas, que han sido consideradas desde siempre como una de las más valiosas muestras de la platería civil en Córdoba<sup>40</sup>.

36 Ibídem.

37 E. GARRAMIOLA PRIETO, ob. cit., p. 49.

38 Está reproducido en AA.VV. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Tomo VI. Córdoba, 1993, p. 133. En 1993 la villa inició los trámites para una nueva modificación del escudo municipal.

39 Suponemos que pudo ser un esquema bastante próximo al que muestran los escudos o pectorales conservados en el Ayuntamiento de Córdoba, considerados obra sevillana de autor anónimo y fechados hacia el tercio final del XVI, que fueron enviados a Córdoba por el Conde de Barajas en 1576. Cfr. M. VALVERDE y M.J. RODRÍGUEZ, ob. cit., pp. 80-81.

40 D. ORTIZ JUAREZ, «La platería cordobesa durante el siglo XVII», en *Antonio del Castillo y su época*. Catálogo de la exposición. Córdoba, 1986, p. 244.



Bujalance, que tuvo desde 1596 corregidor propio, logró rango de ciudad en 1630, a cambio de entregar una cuantiosa suma de dinero al rey; ese nombramiento fue celebrado en la ciudad «con muchos festejos y regocijos públicos»<sup>41</sup>. Se desconoce la razón de encargar las mazas dos décadas después de tal acontecimiento; es posible que las primeras se hubieran realizado en madera, y que el deseo de tener ejemplares más valiosos viniera motivado por emular a otras villas que, como Montilla, ya las tenían desde fechas atrás. Aunque no se ha encontrado el oportuno testimonio documental, se conocen perfectamente los comitentes y el maestro que las labró. En efecto, como reza en las inscripciones que lucen, consta en una que «SE GICIERON SIENDO EL SEÑOR DON GREGORIO DE MONCADA CORREGIDOR DE ESTA CIVDA Y DIPVTADOS LOS SEÑORES DON P. CERRILLO DE OBLANCA E DON B. DE LINARES»; en la otra se recoge la fecha y la autoría: «ANTONIO DE ALCANTARA FACIEBAT AÑO 1655»<sup>42</sup>.

Desde el punto de vista formal, ambos ejemplares miden 86 cm. y constan de un vástago de cañón único con perillón rematando el extremo inferior y gruesa moldura superior sobre la que asienta, a modo de capitel, un prisma hexagonal cuyas caras lucen castillos, en clara referencia a los que adornan el escudo de la ciudad. Sobre éste un cilindro con ces adosadas sirve de asiento a la macolla. Responde ésta al modelo de esfera achatada dividida al centro por una moldura, mostrando la parte inferior gallones y la superior motivos vegetales; por encima se dispone una ancha moldura con asitas y un castillo.

Como ha señalado Salas<sup>43</sup>, se vuelve al modelo capitalino en cuanto a tipología, pero la decoración está más próxima a las mazas de la Universidad hispalense o a las del cabildo de Écija. La escasez de piezas fechadas en esta centuria no permite hacer muchas conjeturas en cuanto a evolución y modelos. Seis años más tarde, en 1661, se hicieron las del consistorio de Málaga, cuyo diseño se aleja de lo visto hasta ahora; en efecto, muestran la parte inferior de la macolla resuelta como media esfera, pero la parte superior se ha transformado en un cilindro dividido con tornapuntas y ornado con relieves figurativos<sup>44</sup>. Aunque no descuellan por su calidad técnica, es evidente que marcan un avance en relación con las piezas anteriormente comentadas; en opinión de Salas, este modelo tendrá cierta prestancia en el siglo XVII, apareciendo en otras zonas del país con ligeras variantes<sup>45</sup>. No obstante, la falta de ejemplares coetáneos en Andalucía, dificulta su correcta valoración, ya que se desconoce si tuvo trascendencia o, por el contrario, se mantuvieron los esquemas pasados, sin descartar la posibilidad de que surgiera un tipo nuevo y alejado de lo conocido hasta ahora.

41 L.M. RAMÍREZ Y DE LAS CASAS DEZA, *Corografía histórico-estadística de la provincia y obispado de Córdoba*. Córdoba, 1986, p. 206.

42 Aparecen recogidas en D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., p. 244.

43 C. SALAS GONZÁLEZ, ob. cit., p. 540.

44 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, ob. cit., pp. 253-254.

45 C. SALAS GONZÁLEZ, ob. cit., p. 540.

## EL PRESTIGIO NOBILIARIO: JAECEES Y HÁBITOS

Como se dijo más arriba, entre los objetos considerados signos de relevancia social han de incluirse de manera especial los jaeces para caballerías y las insignias de las órdenes militares. Las referencias a este tipo de piezas en el ámbito cordobés las hemos hallado tanto en documentos contractuales como en inventarios post mortem. En los talleres cordobeses se labraron piezas de ambas modalidades, si bien son más numerosos los jaeces para caballerías<sup>46</sup>.

A lo largo de los siglos se han definido dos maneras de montar a caballo: a la brida y a la jineta. La primera derivó en lo que se denomina equitación clásica, y era de uso generalizado en Europa. La jineta, por el contrario, se considera una modalidad característica de la Península Ibérica, y en opinión de algunos expertos, de ella deriva lo que hoy se conoce como doma vaquera, antes designada como doma andaluza<sup>47</sup>. En cuanto a su origen, no hay un criterio unánime pues unos lo han puesto en relación con la manera de domar y montar al caballo de los primitivos pobladores del entorno del Guadalquivir, y otros consideran que fue traída por los árabes. Esta forma de montar requería características especiales, por cuanto es necesario hacer correr, parar y girar al caballo de manera brusca, con objeto de sorprender al contrario. Se gobernaba al caballo con las piernas –pegadas al costado del animal y dobladas en ángulo recto–, las rodillas y la mano izquierda; ello daba al jinete mayor libertad de movimientos y le permitía prescindir de la ayuda de escuderos y demás servidumbre. Tanto la silla como el freno presentaban algunas diferencias con respecto a la monta a la brida. La silla de jineta tenía forma casi cuadrada, con arzones prominentes, el delantero recto y el trasero inclinado hacia detrás; por su parte, el freno era más corto y más ligero.

A lo largo de los siglos, en aquellos periodos en los que no había guerras, los caballeros no abandonaron el ejercicio de la equitación, sino que más bien aprovecharon las etapas de paz para ejercitarse en la monta y en el manejo de las armas; para ello recurrían a una serie de rituales caballerescos, como las justas y torneos, que acabarán por convertirse en una especie de entrenamiento militar obligatorio. El torneo adquiere gran brillantez durante el siglo XV, convertido en una clara demostración del agrupamiento de la nobleza en torno a su soberano y en una suerte de gran espectáculo en el que la nobleza desempeñaba el papel protagonista. En el caso de España, en opinión de Pedro Cátedra, el torneo «y sus variantes propiamente españolas, como el juego de cañas, junto con las corridas de toros, se convirtieron en el espectáculo cortesano por excelencia»<sup>48</sup>.

46 En el periodo que estamos analizando hemos documentado la realización de nueve conjuntos.

47 Fue una modalidad usada en la guerra que luego, en tiempos de paz, pasó a utilizarse para manejar el ganado, especialmente en las dehesas de Andalucía, Salamanca y Extremadura; se usa también para el torreo a caballo.

48 PEDRO M. CÁTEDRA, «Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V», en *La Fiesta en la Europa de Carlos V*. Sevilla, 2000, pp. 95-98.

Por sus propias características, la monta a la jineta se convertirá en la preferida para los juegos de cañas, que gozaron de especial predilección entre la nobleza durante la Edad Moderna. La unión entre el caballero y su montura se hará cada vez más sólida y se convertirá en una verdadera seña de identidad de la relevancia social del individuo. Y ello será tan evidente que llega a producirse, en palabras del Dr. De Bernardo, una auténtica «ósmosis histórica entre el caballo y el caballero», hasta el punto de poder considerarla como una de las características identificadoras de la sociedad andaluza<sup>49</sup>.

Gracias a esa predilección de la nobleza por los juegos y diversiones ecuestres, se prestará una especial atención a todos los componentes presentes en estos acontecimientos: vestuario, armas y aderezos del animal. Por esta razón el jaez adquiere un significativo valor, pues se verá convertido, junto con la estampa del animal que lo luce, en un símbolo elocuente del poder y prestigio del caballero que lo exhibe, sobre todo en las grandes ceremonias y celebraciones en las que los grandes señores desempeñaban papeles destacados. A este respecto puede ser útil recordar la apreciación de Teodomiro Ramírez de Arellano quien, al hablar de los espectáculos de toros y cañas celebrados en la Corredera, menciona cómo de acuerdo con las costumbres de la época «todos los caballeros cordobeses corrían a lucir su destreza en el manejo de las armas y la brida al par los ricos y vistosos jaezes con que ataviaban sus caballos»<sup>50</sup>.

El jaez para caballerías será considerado como un objeto suntuario de lujo, en cuya elaboración no se escatimarán esfuerzos, como lo prueban no sólo los materiales usados para su realización, sino también los artífices que los realizaron. En efecto, en su labra se emplearon metales nobles, como la plata, el oro, y en menor proporción el cobre, lo que requería la intervención de maestros especializados, esto es, los plateros. Se complementaban con tejidos exquisitos, sobre todo el terciopelo y la seda, casi siempre bordados en oro y plata. Con frecuencia estos arneses se guardaban en cajas realizadas ex profeso, que solían encargarse también al propio platero. Generalmente eran de madera recubiertas de cuero y con los correspondientes herrajes, empleándose el tafetán para forrar las partes interiores de las mismas. De todo lo expuesto puede deducirse que la elaboración de jaezes fue siempre un trabajo de alto valor económico, lo que a veces se convirtió en serio problema para los artífices, pues no siempre fue fácil cobrar lo invertido en trabajo y material. Asimismo, se trataba de una labor delicada que requería profesionales especializados, lo que viene a ser una prueba más la importancia y consideración en que eran tenidas este tipo de obras<sup>51</sup>.

49 J.M. DE BERNARDO ARES, «Caballerizas de Felipe II», en *2000 años de nuestro caballo. II Jornadas Ecuestres*. Foro de Opinión El Caballo Español. Sevilla, 2001, p. 23.

50 T. RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, *Paseos por Córdoba o sean apuntes para su historia*. 5ª ed. Córdoba, 1983, p. 222.

51 En algunos documentos los artífices aparecen designados como «platero de jineta»; así se denomina a Alonso de Tapia, AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14050 P,

Según la documentación manejada, el jaez constaba de un componente variable de piezas, dependiendo su número de la capacidad adquisitiva del cliente. En algunos casos se mencionan hasta siete elementos, a los que hay que añadir también las cajas para guardarlos. Las piezas que aparecen con mayor frecuencia son: cabezada, pre-tal, carrilleras, encaladas, espuelas y estribos. En algunos de los encargos se incluye también la *mochila*, definida como «cierto género de caparazón que en la jineta se lleva escotado de los dos arzones», es decir una especie de paño corto que evitaba el roce de las ropas del caballero con el cuerpo del animal. Generalmente estas piezas se realizaban en terciopelo, y podían llevar labores bordadas, elaboradas con hilos de plata y oro. En 1598 don Luis de Córdoba Ponce de León, sucesor en la casa y villa de Zuheros, se obligaba a pagar a Pedro Delgado 3.300 reales por un jaez de plata que constaba, entre otras piezas, de una «mochila bordada de canutillo de plata»<sup>52</sup>.

Aunque en la mayoría de los casos no se especifica el tipo de decoración que adornaban los jaces, ni cuáles eran las partes ornamentadas, por apreciaciones indirectas sabemos que se empleaban tanto diseños mudéjares como renacentistas. Según consta en el inventario de bienes del platero Mateo de Montemayor, fechado en 1537, éste había realizado jaces de plata, labrados indistintamente «al romano» y «a lo morisco»<sup>53</sup>. En 1548 Diego Fernández y Juan de Sevilla acordaron labrar un jaez «al romano»<sup>54</sup>, y en una fecha tan tardía como 1586 todavía seguían en uso piezas con decoración «a lo morisco»<sup>55</sup>. No siempre estas piezas fueron resultado de un encargo previo. El citado jaez realizado a medias por Diego Fernández y Juan de Sevilla no había sido solicitado por ningún cliente, sino que son los propios autores los que deciden hacerlo, acordando que lo podrían vender tanto en Sevilla como en Córdoba y que, si se diera el caso de que llegara al taller un cliente con intención de comprarlo, que se le ofreciera éste repartiendo las ganancias entre ambos<sup>56</sup>.

En cuanto al valor económico de estos objetos, las cifras fluctúan entre los 3.300 reales que se compromete a pagar, en 1598, don Luis Fernández de Córdoba

---

1631, julio 31, ff. 409-410v. También sucede lo mismo con Antón Sánchez Manchado, véase J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, *Registro documental de plateros cordobeses*. Córdoba, 1983, p. 129.

52 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 35, Legajo 9461 P, 1598, Noviembre 1, f. 1447 y v.

53 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 1, Legajo 16782 P, 1537, mayo 30, ff. 318-321v.

54 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 7, Legajo 1271 P, 1548, Junio 5, ff. 287-288.

55 A. URQUÍZAR HERRERA, *El renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Córdoba, 2001, p. 360.

56 Se indica también que hasta que no se hubiese vendido el jaez en cuestión, ninguno de los dos maestros podía comprometerse a realizar otro ejemplar. En el citado inventario de Mateo de Montemayor, además de los jaces, se mencionan varias estriberas, decoradas al romano y a lo morisco «acabadas», es decir, listas para ser vendidas. Véase referencia en nota ut supra.

al platero Pedro Delgado por un jaez de plata con su caja<sup>57</sup>, hasta los 2.000 ducados adeudados en 1603 por los duques de Osuna al platero Juan Casas por la adquisición «de un jaez de oro y su bozal que les vendí»<sup>58</sup>.

Según la documentación manejada, los encargos de este tipo de piezas proceden fundamentalmente de destacados miembros de la nobleza andaluza, en algunos casos residentes en estas tierras, y en otros, afincados en la Corte. Entre estos clientes figura la Casa de Osuna, cuyos miembros contrataron obras con varios plateros de la ciudad. En 1567 el duque de Osuna adeudaba a Diego Fernández 660 ducados de parte del valor de «dos jaces de plata el uno carmesí y el otro negro»<sup>59</sup>. Posteriormente, la misma casa ducal había encargado al platero y mercader Juan Casas, jaces por valor de 2.000 ducados, trabajo que aún no se le había abonado por completo en 1603<sup>60</sup>. Y en 1616 el platero Martín Sánchez de Córdoba recibe, a través del platero Juan Martínez Redondo, 8.673 reales que la duquesa de Osuna le adeudaba del importe de «varios jaces» que el maestro le había labrado unos años atrás<sup>61</sup>.

Pero, como se ha dicho más arriba, algunos plateros de la ciudad recibieron encargos provenientes del entorno cortesano. En efecto, la documentación ha revelado que al menos en dos ocasiones se hicieron trabajos para la Casa Real. El primero de que tenemos constancia se remonta a 1567, cuando el platero Diego Fernández da poder al licenciado Pedro Fernández de Córdoba para que en su nombre cobrase de don Fernando de Rojas «mayordomo de su alteza el príncipe nuestro señor» trescientos ducados que se le adeudaban «del precio de un jaez»<sup>62</sup>. No hemos hallado referencias a que se hicieran encargos de este tipo durante el periodo que Felipe II vivió en la ciudad. Pero sí consta que en 1580, se encomienda a dos plateros cordobeses la labra de varios jaces para el monarca, encargados a través de don Agustín Francisco Alemán, presidente de la casa de la Contratación de Sevilla.

Los encargos, fechados en julio de 1580 recayeron en Alonso de Salas y Cristóbal Bautista. Al primero se le pidió que hiciese «dos jaces de la jineta de plata, el uno de color verde y el otro de color azul que son cada uno de ellos con las piezas siguientes: cabezadas, pretal y espuelas y estribos y riendas con sus tenientes de plata (*ilegible*) con gusanillo de plata y bordes de pretal y mirhilos (¿) bordado de oro y plata su rienda de oro y seda»<sup>63</sup>. Por su parte Cristóbal Bautista debía hacer

57 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 35, Legajo 9461 P, 1598, Noviembre 1, f. 1447 y v.

58 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 13, Legajo 17044 P, 1603, Abril 16, ff. 382-383.

59 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 7, Legajo 1297 P, 1567, julio 28, f. 116 y v.

60 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 13, Legajo 17044 P, 1603, Abril 16, ff. 382-383.

61 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 22, Legajo 12448 P, 1616, Mayo 18, sin foliar.

62 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 7, Legajo 1297 P, 1567, julio 29, f. 128 y v.

63 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 4, Legajo 16161 P, 1580, Julio 16, f. 1036v. El encargo incluía las cajas para guardar las piezas.

tres jaeces de plata, de características similares; Asimismo debían tener sus correspondientes cajas, forradas de tafetán «de los colores de los dichos jaeces y por de fuera en cuero negro, con sus cerramientos y cerraduras y llaves», por todo lo cual se le abonarían 9.500 reales. El envío a Sevilla corría a cargo del platero, quien se obligaba a ponerlas en un serón, debidamente envueltas y protegidas<sup>64</sup>.

En ninguno de los dos contratos se hace mención alguna a la decoración de las piezas, por lo que nada más podemos decir sobre los mismos. Tampoco resultan más explícitos en ese aspecto los encargos provenientes de la nobleza. Por lo general se mencionan las piezas que lo componen y el valor económico del conjunto, pero apenas hay referencias a los aspectos estilísticos de las mismas. Este tipo de ornato, tan del gusto caballeresco desde épocas medievales, y que había pervivido entre los nobles del siglo XVI, sufre un considerable declive a lo largo del Seiscientos, reduciéndose de manera considerable los encargos, hasta el punto de que durante el primer tercio del XVII sólo hemos hallado constancia de cuatro plateros relacionados con estas labores. De ellos, sólo dos están dedicados a la realización de jaeces, y sólo uno se declara «platero de jineta»; los otros dos se presentan como plateros o mercaderes<sup>65</sup>. No obstante, el papel relevante que desempeñaban los jaeces dentro del ámbito social era aún considerable, como lo prueba su presencia en los inventarios de bienes donde, a veces, incluso se aportan detalles sobre su decoración. En 1586, entre las pertenencias de don Miguel Ruiz de Espinosa, se consignan dos sillas de montar, una de brida y otra de jineta, varias espuelas y estribos y «unas cabezadas doradas a lo morisco de la jineta»<sup>66</sup>. Y en el inventario de bienes de don Pedro Fernández de Córdoba, realizado en 1606<sup>67</sup>, a pesar de que no consta ninguna referencia a jaeces, sí figuran, curiosamente, dos importantes tratados sobre el arte de montar: la *Regla de la caballería de la brida* de Federico Guisón «gentilhombre napolitano» y el *Tratado de la caballería de la jineta*, debido al capitán antequerano Pedro de Aguilar e impreso por primera vez en Sevilla en 1572<sup>68</sup>.

A la muerte en 1607 de don Juan de Castilla y Aguayo, su viuda doña María Isabel de Figueroa menciona entre las pertenencias del difunto «una silla de brida y otra silla de jineta con su caparazón de terciopelo negro», además de «un aderezo de jineta de cobre dorado y su caparazón de tela»<sup>69</sup>. Más detallada es la descripción de un jaez que aparece en el inventario de bienes de don Gome de Figueroa, caballero

64 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 4, Legajo 16162 P, 1580, julio 9, f. 1060 y v.

65 Hemos revisado hasta 1640, sin que hayamos vuelto a encontrar plateros de la jineta, si bien la revisión no se ha concluido, por el momento, en todos los oficios.

66 A. URQUÍZAR HERRERA, ob. cit., pp. 359-360.

67 Ibídem, p. 367.

68 De este tratado existe una edición facsímil, en la que consta su impresión por Fernando Díaz.

69 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 13, Legajo 17139 P, 1607, Agosto 29, ff. 298-300v.

de Calatrava, realizado en 1617 por su viuda doña Gregoria Portocarrero: «un jaez de mochila y encaladas y pretal y espuelas todo el cumplido...y la mochila es de terciopelo azul bordado de plata y oro antiguo traído y la plata es nielada y el oro de esmaltado de rojo»<sup>70</sup>. En ninguno de ellos se indica el valor de tasación.

Un año más tarde, en 1618, se realiza el inventario de bienes de don Juan Jerónimo Tinti, caballero mayor de las Reales Caballerizas de Córdoba<sup>71</sup>. Aunque el cargo de Caballerizo Mayor recayó siempre en nobles de alta cuna, lo cierto es que a comienzos del siglo XVII tal función era desempeñada por este personaje<sup>72</sup>; son escasos los datos que de él se conocen, suponiendo algunos que era de origen napolitano, y principal responsable de la adulteración de la raza caballar hispana, al haber introducido sementales procedentes de diversos lugares de Europa. De los numerosos bienes dejados a su muerte, entre los que figuran cuadros de temática religiosa y una considerable cantidad de piezas de ajuar doméstico de plata, destacan numerosos objetos relacionados con su profesión, como los 17 frenos de jineta y «una silla jineta vieja con estribos»<sup>73</sup>.

Frente a la abundancia y variedad de las joyas de uso femenino, la joyería masculina es de ámbito más reducido, centrado en unas pocas tipologías. Por lo general en la documentación se mencionan los adornos propios de la indumentaria, como los botones, las hebillas o los cintos. En el entorno de la nobleza se aprecia un aumento de piezas, pues a las anteriores se suman otras joyas como los adornos para los sombreros, los talabartes para las espadas o dagas y, las más valiosas, las insignias de las órdenes militares. Son piezas consideradas de gran valor sociológico pues no sólo ilustran acerca de la riqueza de su propietario, sino que además certifican su pertenencia a un estatus elevado y prestigioso dentro de la sociedad. De ahí que se busque calidad en los componentes empleados y valor artístico en su ejecución pues, por el hecho de llevarla, su propietario queda catalogado como personaje importante del ámbito social en el que vive. Sirvan de ejemplo el juego de «espada y daga y talabarte de oro», que el duque de Alcalá encargó al platero Cristóbal de Escalante, valorado en 2.000 ducados, de los que en 1598 aún se le adeudaban 500<sup>74</sup>, o los dos juegos que poseyó don Francisco de Armenta, uno con

---

70 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10769 P, 1617, Noviembre 29, folio ilegible

71 Ese es el apellido que figura en el documento, pero se le ha denominado también Juan Jerónimo Tinti.

72 J.M. DE BERNARDO ARES, ob. cit. p. 21.

73 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 14, Legajo 14038 P, 1618, Noviembre 6, ff. 1116-1118v y 1123v-1125.

74 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 5, Legajo 15851 P, 1598, Mayo 2, ff. 692v-694. En octubre de ese mismo año el platero da poder a Fernán González de Berlanga para que cobre otros 1.000 ducados, según libranza firmada por doña Ana Girón, duquesa de Osuna; aunque no se concreta cuál había sido el objeto de la deuda, es probable que se tratara de lo mismo, dada la similitud de las cantidades. AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 35, Legajo 9461 P, 1598, Octubre 3, f. 1340.

talabarte decorado con espiguilla de oro y vaina de terciopelo, y el otro leonado y adornado con trencilla de plata<sup>75</sup>.

Leticia Arbeteta ha señalado que en el primer tercio del siglo XVII se produjo en tierras andaluzas un considerable incremento de la joyería y muy especialmente de la que ella denomina joyería devocional, entre la que incluye las cruces y los hábitos, cuya posesión evidenciaba la pertenencia del individuo a una determinada hermandad, cofradía u orden militar<sup>76</sup>. Con el término «hábito», llamado también venera o encomienda, se define una joya de uso masculino, realizada con materiales nobles, y adornada con piedras preciosas, que reproduce por lo general la cruz distintiva de una orden militar<sup>77</sup>. Tipológicamente guardan relación con las medallas ovales o las «firmezas» de tipo triangular; por lo común presentan la cruz distintiva de cada orden rodeada de piedras preciosas, si bien en aras de la moda, sus formas evolucionaron a lo largo de los años. También la nobleza cordobesa gustó de lucir estas joyas, y así lo testimonian las referencias encontradas en la documentación, lo que así mismo viene a demostrar que los talleres de la ciudad estaban familiarizados con su ejecución y que su calidad era muy destacable, puesto que sus creaciones eran solicitadas incluso por clientela de fuera de la ciudad. Concretamente hemos hallado referencias a tres ejemplares de la orden de Calatrava, dos que fueron encargados directamente a un platero y el tercero que aparece consignado en una venta entre particulares.

El platero en cuestión, Cristóbal de Escalante el Viejo, reclamaba en junio de 1597 el pago de una de estas joyas. En efecto, el artífice había hecho por encargo de don Jerónimo de Mendoza, que había sido corregidor de la ciudad, «un hábito de Calatrava con diez y seis diamantes finos», estipulándose que las piedras, la hechura y el oro empleados valían doscientos cincuenta ducados<sup>78</sup>. Encomendaba el cobro a un agente llamado Francisco de Madrid, autorizándole para que, en caso de fallecimiento del cliente, reclamase el importe a los herederos. Un año después, en 1598, el mismo platero reclama el pago de «un hábito de Calatrava que le vendí con diez y seis diamantes finos», encargado por don Juan de Ávalos y Ribera, caballero de Calatrava y vecino de Lima. La joya estaba valorada en doscientos ducados «de oro y hechura y diamantes». El cliente se había marchado a Lima sin abonar la citada pieza, lo que obligó a Cristóbal de Escalante a apoderar a dos vecinos de Panamá para que la cobrasen en su nombre<sup>79</sup>.

75 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10753 P, 1603, Noviembre 11, ff. 1970-1975v.

76 L. ARBETETA, «Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coord.), *El fulgor de la plata*. Catálogo de la Exposición. Córdoba, 2007, p. 130.

77 En opinión de la citada autora, no responden estrictamente al término, pues en ellas no solían emplearse con rigor los colores heráldicos.

78 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 4, Legajo 16087 P, 1597, Junio 26, f. 293 y v.

79 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 35, Legajo 9461 P, 1598, Junio 10, f. 890 y v.



La tercera referencia corresponde a 1617 y es, si cabe, de mayor interés. Con anterioridad a esa fecha, don Gome de Figueroa, caballero de Calatrava y residente en el convento de Calatrava, había autorizado a su esposa doña Gregoria Portocarrero y Córdoba para vender una considerable parte de sus bienes, adquiridos en su mayoría por don Juan de Collantes, receptor del Santo Oficio. Sin embargo, por razones desconocidas, se decidió en la mencionada fecha anular la venta, acordando las partes la respectiva devolución de piezas y dinero. Entre las piezas objeto de venta figuraba «un hábito de Calatrava de oro puesto en un cristal blanco con su cerco de oro labrado con veinte y cuatro diamantes pequeños en cada parte y el asa diez y siete pequeñitos», aunque no se menciona el precio estipulado por la citada joya<sup>80</sup>. En ninguno de los tres casos se hace una descripción precisa de los ejemplares, sólo se indica que estaban realizados en oro y que se adornaban con diamantes, dieciséis en las realizadas por Escalante, y veinticuatro en la perteneciente a don Gome de Figueroa, donde además sabemos que se usó cristal. Es posible que el diseño de las primeras se asemejara al que presenta la pieza conservada en el Tesoro de la Virgen del Rosario de Antequera, fechada entre 1630-1660<sup>81</sup>, mientras que el último ejemplar, por el uso del cristal, podría estar más cercano al conservado en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, considerado de primera mitad del XVII<sup>82</sup>.

Son pues, pequeñas muestras si se quiere, de un afán de ostentación y un gusto por el lujo que define a la sociedad andaluza del barroco, que encuentra en Córdoba artífices cualificados para plasmarlo en objetos de gran belleza que, desgraciadamente, el paso del tiempo y las dificultades económicas nos han privado de conocer.

---

80 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Oficio 29, Legajo 10769 P, 1617, Noviembre 29, folio ilegible.

81 L. ARBETETA, «Hábito o encomienda», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coord.), *El fulgor...* ob. cit., p. 482.

82 A. CEA GUTIERREZ, «Cruces de encomienda con los hábitos de Santiago y Alcántara», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coord.), *El fulgor...* ob. cit., p. 484.

# Orfebrería en el Museo Parroquial de Arte Sacro del Barco de Ávila

ROBERTO DOMÍNGUEZ BLANCA

*Licenciado en Historia del Arte*

Muchas de las iglesias repartidas por la provincia abulense con sus museos parroquiales ofrecen un rico muestrario de interesantes piezas de orfebrería, la gran mayoría por estudiar y divulgar, a falta de una monografía que las incluya a todas. Si en su momento tratamos la recogida en el museo de arte sacro de la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahíta (Ávila)<sup>1</sup>, ahora nuestro interés se centra en la existente en el de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de la cercana villa del Barco de Ávila (Ávila). Este espacio muestra su rico legado artístico, en el que tiene especial protagonismo la colección de platería. Una escalera de caracol junto a la sacristía es la encargada de comunicar las dependencias musealizadas, siendo en una sala diáfana y desahogada donde se muestran las distintas piezas en sus respectivas vitrinas.

La colección consta de unas cuarenta obras con una cronología que transcurre entre finales del siglo XV (de ese momento se puede datar un pequeño píxide sin marcar) y la segunda mitad del XIX (diadema con la fecha grabada de 1863). De todo el conjunto, un número destacado de ellas carece de punzones, procediendo el resto principalmente de Ávila, Salamanca y Madrid. El estudio detallado de cada

---

1 Ver R. DOMÍNGUEZ BLANCA, «Platería en el museo parroquial de Santa María la mayor de Piedrahíta (Ávila)», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 281-303.

una supera las pretensiones de este artículo<sup>2</sup>, por lo que hemos decidido centrarlo en cuatro piezas del siglo XVII apenas conocidas, pero de indudable calidad e interés. Previamente, queremos aprovechar para dar nuestra opinión sobre una obra compleja y nada convencional, la custodia de principios del siglo XVI, ésta sí que bien conocida y sin duda la joya de la corona que es dicho museo.

### CUSTODIA<sup>3</sup> (lám. 1)

El pie tiene una forma estrellada en la que se alternan arcos conopiales y puntas de estrella. Su frente está recorrido por una tracería flamígera y en la superficie, un sogueado limita los campos en dos tamaños. Los mayores se decoran con vegetación dispuesta simétricamente y figuración a base de personajes tocando instrumentos de viento, delfines o aves. Sobre una elevación del pie, el astil se apoya en una pieza poligonal con hornacinas góticas que contienen medios relieves de rostros de santos. Avanza el astil con un elemento de perfil sinuoso de raigambre renacentista formado por delfines en altorrelieve y vegetación cincelada. El nudo es un castillete gótico de dos cuerpos de nichos que descansa sobre una base semiesférica decorada con vegetación cincelada. Cada hornacina se flanquea por contrafuertes, botareles y pináculos, se cubre con tracería y se guarnece su base con una doble crestería. Entre los menudos personajes que pueblan el nudo, distinguimos a San Pablo y al Niño Jesús con la bola del mundo. Algunas de las figuras de repiten. Inmediato al nudo, uno mayor de similares características (a modo de macolla de cruz procesional seccionada en su mitad), concluye el astil, asentándose sobre un tronco de pirámide truncada con vegetación cincelada en seis campos. El frente se organiza en un único orden de hornacinas similares a las del nudo inferior, pero desarrollando más los contrafuertes, enjoyados ahora con hornacinas angreladas, pináculos, tracerías y figuración menuda con filacterias. En su base, unas hojas de cardo sujetan las cadenas de las campanillas. En los relieves de las hornacinas se pueden distinguir a San Pablo, San Pedro, San Miguel, Santo Tomás, la Virgen con el Niño y Jesús con la bola del mundo en actitud de bendecir.

El expositor es un cubo abierto en sus cuatro frentes con vidrios circulares, decorado en las enjutas con hojas y protegido en las esquinas con pináculos y personajes heráldicos. Una crestería de hojitas, como las del nudo y la macolla (que

---

2 Estamos trabajando en un estudio que tenga en cuenta todas las piezas de esta interesante colección.

3 Autor: desconocido.

Procedencia: desconocida.

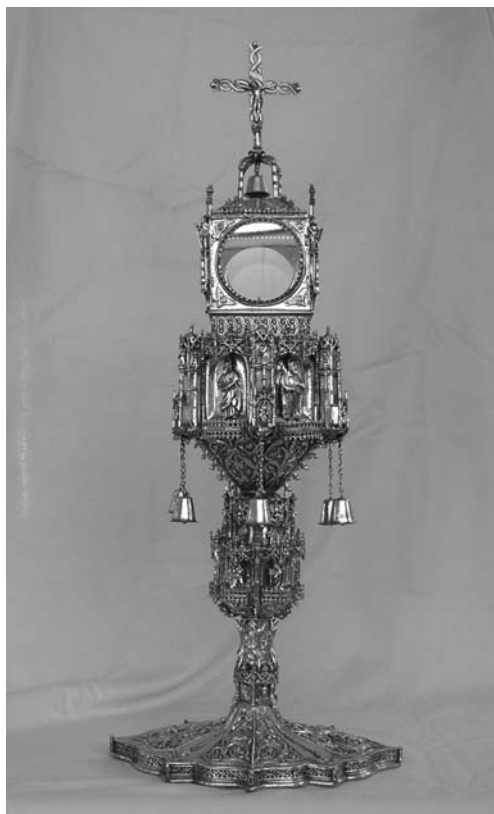
Marcas: +/CUETO

Principios del siglo XVI.

Plata sobredorada.

Dimensiones: alto 74 cm.; pie 30 cm. x 20,7cm.; expositor 12 cm. de lado.

Excelente estado de conservación.



LAMINA 1. Anónimo. Custodia (principios del siglo XVI). Parroquia del Barco de Ávila, Ávila.

recuerdan a las de roble de las cresterías góticas), corona el borde del expositor. Éste se cierra con una cúpula hemiesférica cincelada con vegetación. Como remate de la pieza, una campanilla cuelga de una estructura que sirve de base a una cruz de brazos trenzados.

Bien conservada, de indudable calidad y exótica traza, es la pieza que con razón más ha llamado la atención a los especialistas e investigadores. Una custodia portátil pero de cierto tamaño, peso y difícil de manipular que se puede fechar en las primeras décadas del siglo XVI. Casas Hernández<sup>4</sup> demuestra que no se trata de una custodia de mano pese a su tipología de astil, al contar a lo largo del tiempo con distintas andas para ser procesionada. Lamentablemente no se conserva ninguna. Según este autor<sup>5</sup>, es evidente que la custodia fue ideada desde un principio

4 M. CASAS HERNÁNDEZ, *Memoria de la cena de Jesús. Aportaciones al estudio de la Eucaristía en el arte español*. Valladolid, 2011, pp. 319-321. Este autor expone una interesante aproximación a su peculiar iconografía al tratar la custodia barcense.

5 M. CASAS HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 321.

para formar parte de un conjunto de asiento, lo que no significa que la estructura auxiliar tuviera necesariamente que construirse de inmediato, sino en un momento posterior de recuperación de la economía del templo.

En el ostensorio resulta evidente el derroche de recursos empleados, que se manifiesta en una compleja estructura hiperdecorada, con mayor presencia de lo gótico que se está dejando «contaminar» por las novedades del estilo renacentista. Está marcada por una única impronta, +/CUETO, al menos repetida cuatro veces. El tal Cueto sigue en el anonimato, dándose siempre por hecho que fue el orive y no el marcador. La incapacidad de establecer quién fue el autor y su procedencia, así como la extraña forma resultante en la custodia, han dejado perplejos a aquéllos que la han examinado. Gómez Moreno la fecha a principios del siglo XVI, suponiendo un origen portugués citando otra fuente<sup>6</sup>. En cambio, para Camón Aznar es de hacia 1500, como las de Palencia y Plasencia<sup>7</sup>.

Don Julián Blázquez Chamorro tuvo ocasión de estudiarla a fondo con motivo de la exposición que la Fundación de las Edades del Hombre celebró en 2004 en la catedral de Ávila<sup>8</sup>, emitiendo unas conclusiones con las que no estamos del todo de acuerdo. Según dicho investigador, habría sido ejecutada de dos veces y con disparejas autorías. De autor anónimo sería lo que denomina doble nudo (el nudo propiamente dicho y el mayor en forma de media macolla), perteneciendo el expositor, fuste y base al tal Cueto. El expositor, fuste y base los data poco después de 1500, mientras que para el doble nudo lo hace en el último cuarto del siglo XV.

Nuestra opinión, habiendo observado atentamente la obra, es que todas sus partes se deben fechar en un mismo momento, en las primeras décadas del siglo XVI. Se trata de un magnífico ejemplo del mestizaje estilístico del arte español de esa época, cuando los repertorios del tardogótico y de las novedades renacentistas se podían emplear indistintamente sin entrar en conflicto<sup>9</sup>. La cronología del doble nudo no se ha de retrasar únicamente atendiendo a su goticismo, a fin de cuentas es la parte del ostensorio destinada a desarrollar habitualmente formas arquitectónicas, y en esas fechas lo renacentista se limitaría a formar parte de la epidermis decorativa aplicada a la estructura, como ocurre por norma en el plateresco español. Pero es precisamente esta decoración cincelada lo que nos permite aceptar una única cro-

---

6 M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*. Vol. I. Madrid, 1983, p. 344.

7 J.M. CAMÓN AZNAR, *La arquitectura y la orfebrería española del siglo XVI*. Summa Artis. Vol. XVII. 2ª ed. Madrid, 1964, p. 493.

8 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, «Custodia». *Catálogo de la Exposición Testigos. Las Edades del Hombre*. Ávila, 2004, pp. 338-339.

9 En la arquitectura castellana se pueden citar ejemplos tempranos de esa mezcla estilística entre el último cuarto del siglo XV y el primero del siglo XVI. Es el caso de la crestería del claustro de la catedral de Ávila, la decoración de las ventanas de los palacios salmantinos de las Conchas y de los Álvarez Abarca, o el comienzo en gótico de un edificio del primer renacimiento como es el vallisoletano Colegio de Santa Cruz.

nología para la obra completa, al distribuirse por toda la pieza. Roleos y vegetación lombarda se disponen simétricamente repartidos por el pie, base del nudo, base de la macolla y cúpula del expositor, y en todo ello, además, vemos la misma mano ejecutora. Es decir, no hay diferencias estilísticas en los cincelados de las dos partes que Blázquez Chamorro<sup>10</sup> separa. En contraste con esta vegetación renacentista, hojas de cardo similares a las de las subcopas de tantos cálices góticos, sujetan bajo la macolla una serie de campanillas.

Además, idéntica decoración fundida se extiende por dichas dos partes. Es el caso de la crestería de las hornacinas del nudo y de la macolla, que es la misma que remata la caja del expositor, o de los pináculos del doble nudo, iguales a los que guarnecen los ángulos del fanal.

Cueto estampó su marca personal en varios lugares de la pieza. Hemos localizado una en el pie, otra en la cúpula del expositor y dos en la macolla, lo que en un principio vendría a expresar que tal platero se encargó de hacerla por completo. Blázquez Chamorro opina, sin embargo, que las dos marcas de la macolla al estar sobre otras tantas hornacinas supondría la intervención de Cueto únicamente en éstas; es decir, una labor puntual sobre una parte reaprovechada para incorporar al ensamblaje de la custodia: el doble nudo. Para ello, se basa en que dichas dos hornacinas son diferentes al resto, tanto en la forma como en la figuración que cobijan:

*También es clara la diferencia entre las dos hornacinas con el punzón de Cueto y las otras cuatro originales del nudo superior: son ligeramente cóncavas éstas y de fondo recto aquéllas; como igualmente se diferencian los dos relieves de San Miguel y Apóstol de Cueto, y los de las cuatro hornacinas<sup>11</sup>.*

Es cierto que en el nudo superior hay dos hornacinas distintas, planas y sin molduración sin que haya una explicación lógica, pero las dos no están marcadas por Cueto; una sí, la de San Miguel, pero la segunda marca aparece bajo la peana volada de una de las hornacinas cóncavas y molduradas, la de San Pedro. Tampoco apreciamos diferencias estilísticas entre los relieves de las seis figuras. Si bien la de San Miguel es más menuda, se debe a que forma parte de una escena más movida y narrativa, al mostrarle clavando la lanza al dragón. Por lo tanto, habría que desechas la idea de que las dos hornacinas diferentes revelan la mano de Cueto sobre un elemento anterior reaprovechado.

Sin embargo, lo que más sorprende de esta obra es el antagonismo conceptual que se da en ella entre la parte inferior y la superior de la obra. La primera, representada por la estructura marcadamente gótica del pie y del astil (especialmente por la decoración arquitectónica del doble nudo), es una amalgama confusa de elemen-

10 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, ob. cit., p. 338.

11 Ibídem.

tos apiñados, de planos superpuestos y perfiles quebrados y punzantes. Todo este primoroso despliegue de recursos y técnica, al servicio del empeño por enjorar y recargar la custodia, es bruscamente abortado en su lógica prosecución a la altura del expositor. Como bien dice Blázquez Chamorro<sup>12</sup>, tendría que haberse finalizado en una forma piramidal propia de la tradición gótica. En su lugar se ejecutó un simple cubo en el que se abren cuatro grandes círculos acristalados en sus caras frontales para la perfecta contemplación del Santísimo. Formas básicas, netas y diáfanas, apenas rodeadas de tímida decoración que no esconde sus líneas, ni dificulta la visibilidad al fiel. A fin de cuentas, hacia 1475 se establece en Castilla la apertura del templete en las custodias de mano, y es con Enrique de Arfe a principios del siglo XVI cuando decididamente las estructuras se hacen más aéreas para la adoración de la Sagrada Forma<sup>13</sup>. Por lo tanto, dentro de ese proceso tendremos que situar el fanal de la custodia del Barco, en el que parece que se priorizó lo funcional (un expositor despejado tal vez impuesto por el cliente) sobre la coherencia estética. Al impulso ascendente de pináculos y contrafuertes se opone la horizontalidad del friso renacentista trabajado en el zócalo del expositor, un entrelazo de formas acorazonadas exacto al empleado por Andrea Mantegna en los frescos del techo de la Cámara de los Esposos del palacio ducal de Mantua.

## LA ORFEBRERÍA EN EL BARCO DE ÁVILA DURANTE EL BARROCO Y EL ROCOCÓ

Lo primero que llama la atención al observar el conjunto de la colección es la notable ausencia de piezas rococó y dieciochescas en general, suponiendo un porcentaje muy bajo en comparación con las de otros estilos. Esta circunstancia es extraña, pues en otras parroquias cercanas esta platería resulta una buena parte de lo conservado. La iglesia del Barco de Ávila está situada en una localización geográfica propicia para ser receptora de los próximos y pujantes talleres madrileños y salmantinos (sobre todo tras languidecer la platería en la ciudad de Ávila a partir del segundo tercio del XVII<sup>14</sup>), y de los cordobeses, cuyas rutas están documentadas pasando cerca del Barco de Ávila. Por ejemplo, Valverde Fernández advierte la existencia de varias, las cuales seguían estos orives andaluces, siendo la más septentrional la que se originaba y finalizaba en Plasencia, pasando por tierras salmantinas y abulenses, enlazando en el itinerario las localidades de Béjar, Salamanca, Peñaranda de Bracamonte y Arévalo, y volviendo hacia Extremadura atravesando Cuevas del Valle

12 Ibidem.

13 C. HEREDIA MORENO, «De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles», en *Estudios de Platería. San Eloy* 2002. Murcia, 2002, pp. 164 y 170.

14 Las razones de la decadencia del centro platero de Ávila se explican en L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, «Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2007. Murcia, 2007, p. 159.

y Mombeltrán<sup>15</sup>. No obstante, el citado investigador precisa que estos itinerarios no eran inamovibles, con variaciones en lo que respecta a las localidades menos importantes<sup>16</sup>. Así pues, esa carencia del museo barcense contrasta con las piezas cordobesas (y salmantinas y madrileñas) numerosas en la vecina Piedrahíta y en la adyacente Tierra de Béjar. Aquí, y en lo que entonces era el marquesado de Montemayor (oeste de la comarca bejarana), en la iglesia de Valdelageve se conserva un cáliz cordobés, pese a ser una humilde aldea de la serranía salmantina, aislada y mal comunicada incluso en la actualidad.

El rastreo de los libros de cuentas de fábrica de la parroquia del Barco de Ávila aporta noticias que subrayan esa desconexión con los grandes centros plateros (si bien, tan sólo hemos podido consultar datos a partir de 1769<sup>17</sup>), pese a ser una época (último tercio de siglo), que coincidía con la plena efervescencia del rococó salmantino. Con un rico ajuar acumulado en el pasado, desde la mencionada fecha sólo se realizan obras menores y labores de limpieza y mantenimiento. Entre las páginas del libro de mayordomía se nos advierte la presencia de dos plateros napolitanos, Pascual Caldareí y Nicolás Añiquín<sup>18</sup>, nombres sin duda castellanizados en la documentación. El primero cobra entre 1779 y 1780 10 reales por haber compuesto y soldado una calderita de plata y el guión<sup>19</sup>, y el segundo, entre 1785 y 1786, 40 reales por la tarea de limpiar y soldar algunas roturas de los candeleros grandes, dos pares de incensarios y otras alhajas de plata<sup>20</sup>. A La Horcajada, un pueblo cercano de cierta relevancia pero menor que El Barco de Ávila, acude la parroquia entre 1781 y 1784 para que el platero Felipe Baquero<sup>21</sup> limpie y arregle algunas piezas por 90 reales, y haga lo mismo más adelante por 345 reales, incluyendo la añadidura de fragmentos de plata que faltaban a la lámpara del altar mayor<sup>22</sup>. Otro platero de La Horcajada era Antonio Martín Granado, quien recibió 22 reales por realizar

---

15 F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*. Córdoba, 2001, p. 402.

16 *Ibidem*, p. 403.

17 Si bien, en el archivo diocesano de Ávila no ha podido ser localizado un libro de cuentas de la parroquia que comenzaba en 1612, y que cita el profesor Gutiérrez Robledo en su libro del arte en El Barco de Ávila (ver J.L. GUTIÉRREZ ROBLEDO, *El Barco de Ávila, arquitectura y arte*. Ávila, 2004, p. 86, n. 111).

18 Hay que tener en cuenta que en la segunda mitad del siglo XVIII fue frecuente la presencia en la Corte de plateros extranjeros, especialmente italianos (J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1987, p. 141).

19 Archivo Diocesano de Ávila, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de la Parroquia del Barco de Ávila (1769-1805)*, sig. n. 43, f. 147.

20 *Ibidem*, f. 183.

21 A este platero junto a su colega Pedro de Bayo se le documenta en 1782 en la parroquia de Piedrahíta limpiando un incensario y unas vinajeras, además de componer la cruz de plata y otras piezas. (R. MORENO BLANCO, «Artistas relacionados con la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahíta», en *Ávila en el tiempo. Homenaje al profesor Ángel Barrios*. Vol. II. Ávila, 2007, p. 235).

22 Archivo Diocesano de Ávila, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de la Parroquia del Barco de Ávila (1769-1805)*, sig. n. 43, ff. 165 v-166.



la cucharilla de una de las navetas. También hay que contar con la actividad de los profesionales locales. Uno de ellos es Manuel Vidal, quien entre 1718 y 1720 ejecuta dos pares de vinajeras por 58 reales para Villafranca de la Sierra (Ávila)<sup>23</sup>, y entre 1722 y 1723 un cáliz y varias cucharillas para Piedrahíta<sup>24</sup>, encargándosele para Navamorales (Salamanca)<sup>25</sup> entre 1728 y 1730 una naveta que se conserva y por la que conocemos su marca. Además, afincado en El Barco de Ávila se hallaba Luis Parra, del que tenemos noticias recibiendo dinero de los fondos de la parroquia de La Aldehuela (Ávila) por un trabajo<sup>26</sup>.

Sorprende comprobar cómo entre 1795 y 1796 para un importante encargo de 3.868 reales por la hechura y compostura de varias alhajas, no se acuda a Salamanca y sí a *Ambrosio Ambrosián*<sup>27</sup> (Ambrosio Ambrosiani), de origen romano, el cual tenía taller abierto en Fuente de Cantos (Badajoz), custodiándose en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de este pueblo una cruz procesional con su marca, y más obras en Sevilla, Marchena y otros lugares<sup>28</sup>. No se especifican las piezas que se hicieron nuevas, pero es de suponer que algunas de ellas eran los cuatro cálices y patenas que se meten en un cajón para mandarlos a consagrar, según se apunta en la mayordomía de 1799 a 1800<sup>29</sup>.

Una de las escasas referencias que hemos podido anotar sobre plateros salmantinos en El Barco de Ávila y en el siglo XVIII alude a Francisco Ayllón, que se encontraba en la villa hacia 1758-1760 cuando recibe del mayordomo de la parroquia de Puente del Congosto (Salamanca) 94 reales por una corona y un rostrillo<sup>30</sup>.

Tras este repaso a la documentación, pasamos a analizar algunas piezas notables del museo, concretamente un copón, un relicario, un arca y una naveta. Todo es del siglo XVII y lo hemos ordenado siguiendo un orden cronológico que nos permita comprobar la evolución de la platería en esta centuria, y poner en evidencia ciertas similitudes que facilitan suponer un origen salmantino para ellas pese a la falta de marcas, sí descubiertas en el relicario.

23 Archivo Diocesano de Ávila, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de la Parroquia de Villafranca de la Sierra (desde 1606)*, sig. n. 43, f. 381v.

24 R. MORENO BLANCO, ob. cit., p. 269.

25 Archivo Parroquial de Navamorales, *Libro de apeo de fincas, inventarios de objetos de la iglesia, cuentas de grano y rentas (1709-1741)*, f. 91v.

26 Archivo Diocesano de Ávila, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de la Parroquia de La Aldehuela (1713-1793)*, sig. n. 17 A, f. 307v.

27 Archivo Diocesano de Ávila, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de la Parroquia del Barco de Ávila (1769-1805)*, sig. n. 43, f. 271v-272.

28 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «La platería de la parroquia de Ntra. Sra. de la Granada de Fuente de Cantos (Badajoz)», en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 422-425; y F.A. MARTÍN, «Plateros italianos en España», en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 344.

29 Archivo Diocesano de Ávila, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de la Parroquia del Barco de Ávila (1769-1805)*, sig. n. 43, f. 320v.

30 Archivo Parroquial de Puente del Congosto, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de la Parroquia (1722-1773)*, f. 288-288v.

**COPÓN<sup>31</sup>**

Este recipiente sacro es una buena muestra del éxito de las propuestas puristas en la Castilla del siglo XVII, que homogenizan los diseños a un mismo patrón, dando la puntilla a la disparidad de propuestas de los centros locales en el siglo anterior, muchos de los cuales no superarán la crisis del seiscientos o perderán vitalidad.

El copón tiene un pie circular y escalonado, configurado por tres molduras: una recta, otra abombada de gran tamaño y una tercera anillada. En su base, cuatro lengüetas con formas vegetales afianzan la sujeción del pie. De la moldura anillada parte el astil, compuesto de alto gollete, nudo semielíptico bajo toro volado, y un delgado cilindro ensanchado en la base. La copa cilíndrica es baja y ancha, en tanto que la sobrecopa suma a una superficie convexa dividida en cuatro grandes gallo-nes una elevación central abombada. Culmina la sobrecopa en una cruz de brazos flordelisados sobre una taza con asas.

En la ordenada decoración contamos con un limitado repertorio que anima la frialdad de la pieza. De gran relieve son los esmaltes elípticos con motivos florales pintados en blanco, rosa y verde, así como hojitas rizadas o acucharadas de largos tallos. Ambos motivos se reparten por todo el copón dotando de unidad estética a una obra organizada por la articulación de volúmenes dispares. A veces, las hojas y los esmaltes de combinan en un ritmo alterno (nudo, copa o sobrecopa). En cuanto a las hojas acucharadas, van a ser un recurso muy recurrente en la platería barroca como tendremos ocasión de comprobar. Por último, una delicada labor de picado recorre puntualmente la pieza, las más de las veces enmarcando los esmaltes, bien con un simple punteado, bien con un dibujo a base de hojas rizadas.

A falta de marcas y documentación, podemos datar el copón en la primera mitad del siglo XVII, que es cuando se desarrolla el motivo de los cabujones de esmalte. Respecto a su posible procedencia hay que tener en cuenta varios centros, pues todavía Ávila acogía a importantes plateros como los Rodríguez de Villafuerte o los Vázquez de la Trava. No obstante, los de Valladolid, y muy especialmente los de Madrid, son los que van a distinguirse a la vanguardia de la divulgación de la platería purista, por su vinculación con lo herreriano y la presencia de la corte en distintos momentos. Los segundos van a conocer una penetración en Castilla como antes no habían logrado.

---

31 Autor: desconocido.

Procedencia: ¿Salamanca?

Marcas: no presenta.

Segundo tercio del siglo XVII

Plata sobredorada.

Dimensiones: Alto 32.5 cm.; diámetro del pie (incluidas las lengüetas) 17.3 cm.; diámetro de la copa: 12.2 cm.

Muy buen estado de conservación.

El copón barcense es igual a los de la catedral de Coria<sup>32</sup>, Aldeadávila de la Ribera (Salamanca) y Villafranca de la Sierra. A favor de un posible origen salmantino es su similitud con el de Aldeadávila, idéntico salvo por las costillas que éste presenta en la copa. Incluso la misma cruz flordelisada y pometeada del remate es común a ambos recipientes. No obstante, la ausencia de marcas de este otro copón hace que el origen salmantino quede en una sospecha<sup>33</sup>. Las mencionadas hojitas rizadas de fundición que brotan en ambos copones van a ser muy típicas de la platería salmantina del siglo XVII.

Por otro lado, Blázquez Chamorro<sup>34</sup> ya vinculó el copón del Barco con el de Villafranca y también con los de la parroquia abulense de San Pedro, Piedrahíta y Fuentes de Año (Ávila), sugiriendo incluso una misma mano para los cinco. Sin embargo, el piedrahitense nos parece muy diferente a los de Villafranca y El Barco, siendo el primero obra del salmantino Juan Sanz de la Carrera entre 1676 y 1704<sup>35</sup>. Respecto al de Villafranca de la Sierra (que tampoco está punzonado), Blázquez Chamorro propone la tardía fecha de 1688-1689<sup>36</sup>. Si esto es así, sería una pieza arcaizante, barroca por acumular elementos ornamentales y de gran relieve; una datación que podría extenderse al copón del Barco.

## RELICARIO DE SAN PEDRO DEL BARCO<sup>37</sup> (lám. 2)

El relicario parte de un pie circular escalonado formado por dos molduras. De la exterior sobresalen cuatro lengüetas con formas vegetales rizadas que refuerzan la capacidad de apoyo del pie. La moldura superior, convexa, ordena su superficie con cuatro gallones separados por profundos surcos, en los que se disponen otros tantos botones elípticos con el escudo del Barco de Ávila (nave flotando sobre las aguas con cruz latina como vela y gallardete ondeando desde la misma), rodeados por marcos barrocos a base de asas, hojas y frutas. Sobre un gollete muy plano emerge el astil, en el que se suceden un cuello, una taza con asas vegetalizadas y

32 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa en la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. Vol. I. Cáceres, 1987, p. 496.

33 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990, p. 101.

34 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *Villafranca de la Sierra. Aproximación a la historia religiosa de un pueblo*. Salamanca, 2000, pp. 72-73.

35 R. DOMÍNGUEZ BLANCA, ob. cit., p. 286.

36 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *Villafranca...* ob. cit., pp. 72-73.

37 Autor: ¿Antonio Sánchez Sánchez?

Procedencia: Salamanca.

Marcas: A.º.S.Z, marca de localidad de Salamanca.

Hacia 1673

Plata en su color.

Dimensiones: alto 70 cm.; diámetro del pie (incluidas las lengüetas) 27.2 cm.; base del expositor 22.5 cm. de lado; altura del expositor 42 cm.

Muy buen estado de conservación.



LÁMINA 2. Antonio Sánchez Sánchez. Relicario de San Pedro del Barco (ca. 1673). Parroquia del Barco de Ávila, Ávila.

dos cilindros anillados de distinto diámetro, decorado el mayor con puntas de diamante. Se llega a un nudo dispuesto actualmente en sentido inverso. Es semioval, animado con puntas de diamante, asas vegetalizadas y hojas acucharadas. Un cuello y una taza con las consabidas asas y puntas de diamante erigen el expositor: una gran pirámide acristalada. Como remate del relicario, la imagen en bulto redondo de San Pedro Apóstol. En cada arista desciende una crestería discontinua de vegetales rizados, hojas acucharadas y ces con el dorso perlado. Las únicas notas iconográficas, escudos de la villa y figura de San Pedro, son una evidente alusión a San Pedro del Barco.

En el interior del pie y separadas por una burilada en zigzag, contamos con la marca de localidad y de una de las nominales. La primera corresponde a la ciudad de Salamanca: dentro de un escudo coronado, un toro pasante a la derecha camina sobre un puente de cinco ojos. Se puede identificar con la que el profesor Pérez Hernández cataloga con el número 10 y que se relaciona con Antonio Sánchez

Sánchez, platero que ejerció de marcador entre 1655 y 1689, año en que fallece<sup>38</sup>. A éste le corresponde la única nominal, A<sup>o</sup>.S.Z, por lo que es probable que además de punzonar la pieza también sea su autor.

De Antonio Sánchez cabe decir que hacia 1645 comenzó su labor como orive, llegando a ser platero de la catedral de Salamanca hacia 1664 y hasta su muerte<sup>39</sup>. Las piezas que muestran su impronta, al coincidir con la transición entre el protobarroco y el barroco pleno, exhiben estructuras ancladas en la tradición, pero con decoración que avanza hacia el naturalismo<sup>40</sup>; particularidades que se pueden aplicar también al relicario. En una fecha tan avanzada del siglo XVII, el autor refleja la importancia de los diseños puristas y la arquitectura herreriana (el gusto por los remates piramidales) que tanto peso van a tener en la orfebrería barroca salmantina que, como es propio en el arte hispano, se va a barroquizar al ir colonizando las superficies de una arquitectura que permanece inmutable. La composición de la pieza es una suma de elementos muy definidos, de distintos volúmenes y formas, que se hacen encajar con más o menos armonía, dibujando un perfil abierto y discontinuo.

El origen de los expositores piramidales se rastrea en los contratados en 1597 por Felipe II a Juan de Arfe para El Escorial, culmen de la desornamentación a la que se encaminó el escultor de plata, impactado por la arquitectura del monasterio<sup>41</sup>. Existen precedentes más inmediatos en la propia ciudad de Salamanca; por ejemplo, los dos en bronce de la primera mitad del siglo XVII existentes en su catedral, aunque de menores pretensiones artísticas que el barcense. Mónica Seguí sospecha la mano de plateros salmantinos pese a la ausencia de marcas<sup>42</sup>.

La cronología la podemos ajustar a través de la historia de la revitalización del culto al santo en el siglo XVII, seguramente debida a la gran mortandad por enfermedades que padecieron los vecinos de la villa entre 1659 y 1662<sup>43</sup>. De este modo, en esa última fecha se reconstruye la ermita existente bajo su advocación y se contrata el retablo que se coloca en 1664<sup>44</sup>. Pero la fecha exacta de ejecución del relicario sería 1673, cuando el 21 de junio de ese mismo año y a petición de la villa del Barco, deseosa de tener una reliquia del santo, se extrae de su enterramiento abulense en la basílica de San Vicente un humero que a su llegada a la villa ya iba dentro de su relicario<sup>45</sup>.

---

38 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Marcadores y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)». *Salamanca Revista Provincial de Estudios* n. 24-25 (1987), p. 193.

39 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «El tesoro de la Catedral de Salamanca durante los siglos XVI y XVII», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, p. 581.

40 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería...* ob. cit., p.180.

41 M.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio». *Archivo Español de Arte* LXXVI (2003), p. 388.

42 M. SEGUI, *La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*. Salamanca, 1986, pp. 34-35.

43 J. L. GUTIÉRREZ ROBLEDO, ob. cit., p. 114, n. 148.

44 Ibídem, pp. 113-118.

45 F. MATEOS, *Historia del Barco de Ávila*. Ávila, 1991, p. 30.

En esta pieza el impacto del pleno barroco es mínimo (hojas acucharadas, vegetación naturalista en las aristas del expositor, marcos de botones), exhibiendo estilemas propios tercer tercio del siglo XVII, con presencia de decoración geométrica arcaizante (puntas de diamante) o de los botones elípticos, recuerdo de los cabujones esmaltados. Estaríamos ante una muestra de relicario protobarroco más que de pleno barroco. Además, tanto el nudo como las asas son muy verticales, éstas muy pegadas aún al elemento del que surgen, lejos de la tendencia hacia lo horizontal y apaisado de finales de siglo y de principios de la centuria siguiente. Compárese, por ejemplo, con el astil de la naveta que expondremos más adelante, o con los de las custodias de los pueblos salmantinos de Mogarraz, Gallegos de Solmirón, Villoruela<sup>46</sup> y Lumbrales<sup>47</sup>. En el caso del astil de la custodia de Fontiveros (Ávila)<sup>48</sup> (del salmantino Pedro Calderón y de 1681), aún se mantienen el nudo semioval y las asas muy pegadas a él como en el relicario.

Técnicamente la pieza es sobresaliente, perfectamente acabada, en especial el conjunto pie-astil. La disposición de la decoración está muy meditada, equilibrando los espacios vacíos con los ornamentados en beneficio de su estética. Por otro lado, nos es complicado asegurar que esta pieza sea de Antonio Sánchez, pues tristemente sus trabajos más célebres, como la lámpara sufragada por la reina Margarita de Austria para el colegio real de la Compañía de Jesús de Salamanca, o los ciriales para la iglesia del convento de las Agustinas de Monterrey de la misma ciudad, no han llegado a nuestros días<sup>49</sup>. Lo que tenemos claro es que el relicario barcense no desmerecería en el legado profesional de un platero a la altura de los encargos mencionados.

### ARCA EUCARÍSTICA<sup>50</sup> (lám. 3)

El arca se eleva sobre cuatro soportes cortos formados por un toro y una escocia. La parte principal consta de un cuerpo inferior con forma de prisma rectangular y

46 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería...* ob. cit., pp. 187-188.

47 M. PÉREZ HERNÁNDEZ y E. AZOFRA, «Juan de Figueroa y Vega (h. 1660-1722). Obras inéditas», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, p. 587.

48 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ FERNÁNDEZ, «Platería salmantina inédita en el Arciprestazgo de Fontiveros (Ávila)», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 415-418.

49 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería...* ob. cit., p. 180.

50 Autor: desconocido.

Procedencia: ¿Salamanca?

Marcas: no presenta.

1696

Plata en su color y sobredorada en el relieve del Llanto sobre Cristo muerto.

Dimensiones: alto 68 cm.; base 56 cm. x 27 cm.

Muy buen estado de conservación.

Dada a conocer en M. CASAS HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 257-258.



LÁMINA 3. Anónimo. Arca eucarística (1691). Parroquia del Barco de Ávila, Ávila.

cuerpo superior troncopiramidal de caras cóncavas, el que sirve de base a un crucifijo apoyado sobre una taza con asas barrocas. El Crucificado es de tres clavos, con los brazos perpendiculares al tronco sin sentir el peso del cuerpo y la cabeza elevada hacia el lado derecho. La cruz es más singular, con los extremos de los brazos recogidos en sendas volutas y rematados por tres bolas enfiladas que decrecen en tamaño. Animan la contundencia de los volúmenes principales generosas asas laminadas que trazan curvas y contracurvas, a veces exornadas con pequeñas hojitas fundidas de largos tallos. Se disponen verticalmente en la caja, delimitando las caras menores y la frontal, además de ir recostadas en los tres lados más visibles del cuerpo superior. Sobre la caja y entre las asas se distribuyen unas pequeñas pirámides rematadas con bolas. En las superficies de toda la pieza, una decoración relevada de densa vegetación con florones y tallos muy movidos nos recuerda la filiación barroca de

la pieza. El relieve frontal de la caja se adorna con pedrería semipreciosa, bien en su perímetro, bien en las flores.

La parte frontal del arca es abatible gracias a dos bisagras y a la cerradura con su respectiva llave. En el medio de la decoración vegetal, un relieve rectangular sobredorado representa el Llanto sobre Cristo Muerto: en primer plano, la Virgen, acompañada por un afligido séquito, cae abatida de dolor sobre el cuerpo inerte de Jesús. En un segundo plano, y con despreocupación por la verosimilitud espacial, el Calvario entre montículos y pequeños edificios como telón de fondo. La composición es parecida a la del cuadro de Durero del mismo tema, propiedad del Alte Pinakothek de Munich.

En la parte trasera del arca, el relieve fitomorfo enmarca un recuadro con la siguiente inscripción:

*En el año de 1696 siendo prior i maiordomos, / del Santísimo don Inacio Estéban Ponze de León, / Juan Rubio, Juan Núñez, Manuel Sánchez, / Marcos Serano, Fran[cis]co Rramos, / Pedro Salobral, dieron de limosna esta arca de plata i a / indó esta santa iglesia con nobenta i tres onças de / plata.*

Así pues, ante la carencia de marcas, la inscripción al menos nos aporta el nombre de los donantes, la fecha de la ofrenda y por lo tanto de ejecución, pues el estilo de la arqueta, con el predominio de la densa vegetación en los relieves, está en consonancia con las características del pleno barroco. En un inventario de 1700 dado a conocer por Casas Hernández<sup>51</sup>, se aclara que Ignacio Esteban Ponce de León, además de mayordomo de la cofradía, fue regidor y teniente regidor de la villa del Barco de Ávila. Sigue el documento explicando que parte de la plata para construir el arca se obtuvo de otra que pesó 93 onzas, entregada por don Adrián Giménez Borrás, vecino de Sevilla y natural de Navarregadilla<sup>52</sup>.

Sobre su posible procedencia, apostamos por Salamanca. Los talleres abulenses, como hemos comentado, no soportaron la crisis del siglo XVII, siendo los salmantinos uno de los pocos que resurgieron fabricando además piezas de calidad. Y la calidad del arca barcense es innegable, tanto en la armónica composición de sus elementos como en la ejecución de los relieves, notándose la mano experta de un platero de prestigio. Además, volvemos a hallar las hojitas tan propias de lo salmantino, que ahora resbalan sobre las crestas de las asas. El estilo de los relieves no está lejos de los que presenta la urna de San Juan de Sahagún de la catedral de Salamanca, fechada en 1691 y realizada por los plateros tormesinos Pedro Benítez y Lorenzo de Figueroa<sup>53</sup>, quienes se encontraban entre los más afamados de su gremio y de cuya colaboración surgirán los estilemas que identificarán a la platería barroca salmantina<sup>54</sup>. Como

51 M. CASAS HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 257, n. 175.

52 Ibídem.

53 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería...* ob. cit., pp. 173-175, 177-179 y 198.

54 M. PÉREZ HERNÁNDEZ y E. AZOFRA, «Juan de Figueroa...» ob. cit., p. 574 y 577.



advierde el profesor Pérez Hernández, ambos artistas se formaron en el protobarroco y culminaron su trayectoria en el barroco, evolucionando más en lo decorativo que en lo estructural, al pervivir el gusto escurialense y arquitectónico, como se demuestra al articular la urna mediante la superposición de asas<sup>55</sup>. Esta opinión también serviría para definir el arca, configurada partiendo de similares principios. Dicho investigador sitúa a estos dos plateros y a Antonio Sánchez como personajes clave en el renacimiento de la platería salmantina a finales del seiscientos<sup>56</sup>.

El diseño de esta pieza repite modelos de principios del siglo XVII, como es el caso de la arqueta mejicana de hacia 1623, donada a la iglesia de Santa Eugenia de Becerril de Campos (Palencia)<sup>57</sup>, al que se volverá en la conservada en el Museo Franz Meyer de México, posterior a 1650<sup>58</sup>. Si su origen es salmantino, el autor partía de una importante tradición que en el siglo anterior ofreció ejemplares tan memorables como el arca de la catedral de Salamanca, de Bernardo de Bobadilla, y la del convento de Santa Clara, de Antonio Escobar<sup>59</sup>.

En definitiva, nos hallamos ante un magnífico ejemplo de arca de indudable calidad, valiosa además por su rareza en los fondos de cualquier parroquia. El impulso que se da tras el Concilio de Trento a la adoración al Santísimo Sacramento propaga la creación de estas arcas cerradas para la reserva tras el oficio del Jueves Santo. Como asevera Cruz Valdovinos<sup>60</sup>, lo normal es que estas piezas no sean costeadas por la parroquia, sino que lleguen a ella por donación, al igual que la barcense.

#### NAVETA<sup>61</sup> (lám. 4)

Se asienta sobre un pie circular escalonado, en cuya superficie se han cincelado gallones de perfil rehundido, dentro de los que se ha grabado decoración floral. De un estrecho gollete parte el astil en el que se suceden entre estrechas molduras una

55 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería...* ob. cit., pp. 173-175 y 177-179.

56 M. PÉREZ HERNÁNDEZ y E. AZOFRA, «Juan de Figueroa...» ob. cit., p. 572.

57 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina*. Palencia, 1982, p. 93.

58 M.J. SANZ SERRANO, «Custodias mexicanas. Tradición y originalidad», en J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (coord.), *Congreso Internacional La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. México D.F. y León (España), 2008, pp. 294-295.

59 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería...* ob. cit., pp. 113-114.; M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Arqueta para el monumento del Jueves Santo», en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, pp. 450-453 y 458-460.

60 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, p. 94.

61 Autor: desconocido.

Procedencia: ¿Salamanca?

Marcas: no presenta.

Finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII.

Plata en su color.

Dimensiones: alto 28.5 cm.; pie 14.2 cm.; cazoleta 22.5 cm. x 17.5 cm.; cucharilla 19,5 cm.

Buen estado de conservación.



LÁMINA 4. Anónimo. Naveta (finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII). Parroquia del Barco de Ávila, Ávila.

taza y un abultado toro a modo de nudo, ambos decorados con asas. La cazoleta, de gran tamaño y planta elíptica, se divide a la mitad en la parte superior por una profunda media caña que separa la proa de la popa. En el casco de la nave, la decoración vegetal en gran relieve recorre con libertad toda la superficie, muy dinámica, con tallos entrecruzados, hojas rizadas y racimos. En altorrelieve, un mascarón que representa una cabeza felina remata la proa. En correspondencia con el mascarón, los otros tres lados de la cazoleta se decoran con asas y con hojitas de fundición. El asa de proa se perdería en algún momento, remediando la falta con una copia muy burda. En el puente de la nave la portezuela de la cazoleta se manipula mediante una venera, y su abombada superficie tiene una decoración en gran relieve con un jarrón con flores, alusivo al búcaro de azucenas con el que se identifica a la Virgen María, bajo cuya advocación está la iglesia. La parte de popa se sobreeleva con una semiesfera peraltada, guarnecida con cuatro hojitas acucharadas de tallos largos, para acomodar la peana donde se fija una figurilla desnuda de un infante. En la cazoleta prácticamente no hay espacio libre de decoración. Junto a la exenta y la de gran relieve, un fino grabado con los insistentes temas vegetales recorre la

media caña y las molduras lisas de popa.

La cucharilla consta de cuenco plano con una forma casi circular y recortada en lóbulos al acercarse al mango. Éste es muy delgado y se quiebra cerca del cuenco. Se anima con estrías y molduras rectas y helicoidales.

La naveta se debe fechar en las últimas décadas del siglo XVII o en las primeras del siguiente. Como en el caso del arca y del copón, pensamos en una procedencia salmantina, pues en todos los aspectos está bien trabajada, incluido el repujado y cincelado de la decoración. Porta las hojitas acucharadas de fundición que hemos observado en las piezas anteriores y que son características de lo salmantino, lo mismo que el diseño del pie, dividido en cuatro gallones, y del astil, con numerosas asas laminadas y recortadas en curva-contracurva. Asimismo, las asas del casco de la nave tienen una traza muy singular que se repite en las del nudo del relicario de San Pedro del Barco (salmantino, como hemos demostrado): curva en forma de ce vegetalizada y perlada en el dorso, sobre contracurva bajo la cual un saliente plano se ornamenta con un pequeño remate semioval.

El esquema de la naveta se inspira en las líneas generales de otras mucho más modestas, por ejemplo, la de la iglesia de Valero (Salamanca), del citado anteriormente Juan de Figueroa<sup>62</sup>. Ahora se explotan todas las posibilidades que da de sí este modelo heredado del purismo, al contar el autor de más medios. Fundamentalmente se desarrolla el apartado decorativo, pero también el astil y el pie, que en las navetas convencionales suelen ser muy elementales. En este caso, al tener que soportar una cazoleta de gran tamaño, se requiere un soporte más poderoso, copiando las soluciones empleadas en las custodias. Aun así, la nave da la impresión de volumen pesado. Quizás pie y astil hubieran tenido que disponer de mayor envergadura y robustez, pero en el siglo XVII lo habitual es encontrarse navetas con el astil muy corto.

En definitiva, estamos ante una excepcional obra barroca, bien conservada, de gran tamaño, generosa en recursos y técnicamente irreprochable. Si lo tuvo, no se ha conservado incensario con el que podría haber hecho pareja, pero en el museo sí existen un par de ellos de épocas distintas a la naveta.

---

62 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería...* ob. cit., p. 199.

# Para el Perú Virreinal, nuevas piezas de plaza

CRISTINA ESTERAS MARTÍN  
*Universidad Complutense de Madrid*

La frecuente ausencia de marcaje en las piezas de platería procedentes de Sudamérica ha llevado en más de una ocasión a los investigadores a errar en sus clasificaciones, atribuyendo obras a centros artísticos en los que nunca fueron labradas. Necesitan contar con el apoyo de las marcas reglamentarias y/o con un respaldo documental para ubicarlas adecuadamente, sin tener en cuenta que una detenida observación e interpretación de los motivos ornamentales puede servir, asimismo, de excelente instrumento clasificador, máxime cuando además las tipologías que muestran esas piezas a penas se diferencian de las implantadas en la España peninsular.

Y este es, justamente, el caso del **sagrario** (lám. 1) de la iglesia parroquial de Hinojales (Huelva), que fue dado a conocer en 1980<sup>1</sup> y más tarde exhibido en 1992<sup>2</sup>, orientando en las dos ocasiones su procedencia dentro de Andalucía (la primera vez cómo onubense y la segunda cómo sevillana). Sin embargo, su naturaleza será otra muy distinta y lejana, tanto que nos llevará hasta las platerías del Perú virreinal. La identificación del nombre del donante y del año en que ésta se efectuó resulta sencillo de fijar porque, muy previsoriamente, se dejó constancia mediante una inscripción grabada en dos cartelas al pie de las imágenes de San Pedro y San Pablo

---

1 C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, I, pp. 133-134, figs. 123-126 y II, pp. 127-128.

2 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, cat. n. 237. Este autor, sin duda, la cree sevillana desde el momento en que la incluye en esta exposición que es monográfica.



LÁMINA 1. *Sagrario. Altiplano del Perú (1627). Parroquia de Hinojales (Huelva).*

situadas en las puertas, que rezan así: «JVº MARTINEZ/ DE 1627 y UZEDA AÑO/20 DE MARZO».

Pero ¿quién era Juan Martínez de Uceda?, ¿dónde nació y cuál fue su trayectoria de vida? La documentación<sup>3</sup> nos desvelará parte de su estancia en Lima y la pieza

3 Nos la facilitó nuestro buen amigo el doctor José María Sánchez, profesor de la Universidad de Sevilla, y desde estas páginas deseamos agradecerle su confianza y generosidad.

refrendará que su oriundez es asimismo peruana. Comencemos, pues, por dibujar hasta donde nos ha sido posible la biografía del donante partiendo de las noticias reseñadas en su codicilo testamentario<sup>4</sup>. Hijo de Juan de Uceda y de su mujer Ana Sánchez nació en la villa de Hinojales<sup>5</sup> y pasó al Perú en 1594 como criado de Diego de Segura. Instalado en la ciudad de los Reyes (Lima) figura como mayordomo de su catedral durante el tiempo de gobierno del arzobispo Gonzalo de Ocampo (1623-1636)<sup>6</sup>, siendo después tesorero, cargo que disfrutaba en el momento de redactar su testamento (1653). Aunque al testar señala que muere «pobre y cargado de obligaciones» por lo que pide que su entierro fuera hecho con toda moderación, excusando gastos, no era ni mucho menos tan débil su situación económica, pues las alhajas que enumera a su muerte<sup>7</sup> y otras noticias parecen indicar lo contrario: que su nivel de rentas era alto y también cómodo su estatus social. Su cariño por la catedral limeña le lleva a fundar una capellanía (de 8.000 pesos de censo) y legar una pintura del «Juicio Final» que tenía en su casa con destino a la sala del Cabildo de dicha catedral.

Como todos los indianos la añoranza por su pueblo natal lo llevó a vincularse con su parroquia de bautismo mediante, al menos, dos regalos de platería, por ser éste el arte preferido de quienes marchaban a América. Uno, lo remite en 1617 y el otro, lo manda justo diez años después, en 1627, y de ambas fechas sabemos no por la documentación, sino por las inscripciones que aparecen en las piezas. Es verdad que la prolongada estadía del donante en Sudamérica (entre 1594 y 1653 en que muere) es coincidente con las fechas señaladas de realización/donación de las obras, lo que

---

4 Lo redacta el 9 de octubre de 1653, justo cuatro días después de otorgar testamento manuscrito y que fue depositado (en sobre cerrado y sellado) en poder del escribano Francisco de Cepeda. Se puede consultar en el *Archivo General de Indias*, Justicia, 438, n. 1, r. 12. Año 1653, ff, 1-30. Fue su albacea testamentario don Fernando de Avendaño.

5 Contaba con un única hermana, Juana de Uceda (casada con Juan Domínguez Gallegos), de la que nace su sobrino el licenciado Domingo de Uceda; y tuvo una esclava negra comprada en Portobelo a la que deja libre en cláusula testamentaria por sus «muchos servicios prestados».

6 Fue canónigo de la catedral de Sevilla, arcediano de Niebla y provisor y vicario general del Arzobispado; presentado para obispo de Guadix y al poco tiempo promovido al Arzobispado de Lima en 1623; consagró esta catedral y murió en 1626 (en A. De ALCEDO, *Diccionario geográfico de las Indias Occidentales o América*. Madrid, 1967, II, p. 313).

7 «Primeramente, dos sortijas de diamantes que hizo Pedro de Valdés, que están valoradas en seiscientos pesos; ítem un pito grande con sus esmaltes de oro fino; ítem, dos vueltas de cadenas de oro pequeñas; ítem, un rosario de coral con esmaltes de oro; ítem, sesenta y tantos botones de oro esmaltados; ítem, una encomienda [venera]de oro pequeña que me empeñó la mujer de Francisco Pina en doscientos y tantos pesos como parece por un papel escrito de letra del otorgante...; ítem, unos broches de oro que tengo en empeño, que son dos en cien pesos, al capitán José Tormaio, manda que pagada la cantidad del empeño se le entregue; ítem, cuarenta y cuatro doblones de a cuatro; ítem, dos sortijas en piedras azules engastadas en oro ....». De su lectura se desprende que algunas de estas alhajas las tenía en depósito como fianza del dinero que prestó a sus propietarios.

Que tuvo una economía saneada lo avala también el hecho de que diera a la sobrina de su amigo Gabriel Negrillo (fraile de la orden de la Merced), Eugenia Negrillo, la cantidad de 3.200 pesos para su dote como monja.

permitía, de entrada, intuir que fueron remitidas desde aquellas tierras. Pero ahora la intuición se confirma anotada en una Visita hecha a la parroquia de Hinojales en 1685 en la que se apunta: «*Esta iglesia tiene necesidad de ornamentos, aunque tiene muchas alhajas que se remitieron de los reinos de Indias*»<sup>8</sup>. Catorce años más tarde, en la Visita de 1699 se precisa la noticia de una de las piezas al anotar: «*Sagrario de plata maciza que de Indias envió a esta iglesia el tesorero Juan Martínez de Uceda, natural que fue de esta villa*»<sup>9</sup>.

Sin localizar aún el registro de embarque de América, ni tampoco su recepción por las autoridades de la Casa de Contratación de Sevilla, sólo podemos asegurar con toda certeza que a la parroquia llegaron y se conservaron dos ejemplares: el **sagrario** ya mencionado (1627) y una **lámpara votiva** que su leyenda del plato le asegura una idéntica donación, aunque anterior (de 1617), en la que se escribe. «ESTA LAMPARA DIO POR SU DEVOCION A NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO GUAN MARTIN USEDA FAMILIAR DEL SANTO OFICIO. AÑO DE MILL SEIS SIENTOS I DIES I SIETE»<sup>10</sup>. Pero ¿sólo envió estas piezas? ¿se ha perdido el resto de las que pudieron llegar de esta donación o de otras? La anotación de la Visita de 1685 indica muy claramente que por aquel año el templo contaba con «*muchas alhajas traídas de las Indias*», pero ¿dónde están? Es muy posible que todavía, al no tener hasta ahora al donante no bien identificado, hayan pasado desapercibidas entre otras del ajuar parroquial y en este sentido estimamos que otra **lámpara** de tipología semejante, aunque carente de ornato, deba también corresponder a la donación de Martínez de Uceda, pues en la base lleva grabado el nombre de «USEDA»<sup>11</sup>.

Tanto el **sagrario** como la **lámpara** de 1617 presentan adornos propios del lenguaje manierista con motivos geométricos repujados a base de sinuosos roleos vegetales y cartelas en la caja, mientras que gallones, espejos ovales y ces adornarán la pieza de iluminación. Este repertorio mencionado poco tiene de americano y, por tanto, sin guía para su procedencia, pero sin embargo la fauna que se desliza a una escala menor entre los motivos del sagrario será la clave que determine decorativamente su origen peruano, puesto que además de ser algunos originarios de esas latitudes la interpretación icónica que de ellos se hace corresponde a los modos y mitos de sus representaciones. Así, aparecen en ella *monos* de tierra caliente, las *tarucas* andinas (un tipo de cervatillos), los *basiliscos* a la manera del «Amaru»

8 Archivo Arzobispal de Sevilla. Leg. 1333. Año 1685, f. 462r.

9 Ibídem. Leg. 1344. Año 1699, s/f.

10 Sin foto la menciona HEREDIA MORENO señalando que mide aproximadamente 55 cm de diámetro (ob. cit., II, pp. 127-128). Su medida real es de 57 cm.

11 Es de tamaño algo menor, pues mide 55 cm de diámetro del plato. C. HEREDIA MORENO, menciona su existencia pero sin foto, sin medir y sin mencionar la palabra grabada (ob. cit., II, p. 128).

(serpiente mítica que habitaba en el Antisuyo peruano) y las *garzas*, animales todos presentes en los repertorios de la sierra y el altiplano de Perú<sup>12</sup>.

En cuanto a los otros motivos, las figuraciones de San Pedro y San Pablo (inmóviles y tratados a una escala gigante para el tamaño del arco que los cobija) no presentan ningún rasgo distintivo de lo autóctono, en cambio sí lo muestran las cabecitas de querubes dispuestas sobre las claves, pues sus rostros regordetes, grandes ojos, bucles del pelo y tratamiento de sus alas cuádruples responden, sin duda, a la sensibilidad andina en el comportamiento de este tipo de iconos.

En cuanto a la tipología de la pieza, es acertado buscar su referente en ejemplares profanos y en esta ocasión su formato de arca paralelepípedica con tapa abovedada y decoración a base de una retícula geométrico-vegetal arropando a escala menor, como en el sagrario, animales autóctonos, nos lleva sin duda a tener que recordar a otra pieza peruana con la que guarda mucha semejanza: el *cofrecillo* que, procedente de la colección del 6º Conde Spencer, Sir Charles Robert, fue adquirido en 1881 por el Museo Victoria y Alberto, de Londres<sup>13</sup>.

Pero ¿en qué centro artístico peruano pudo labrarse la pieza? Si pensamos que el donante vivió en Lima no es desechable pensar que pudo encargarla a cualquiera de los plateros establecidos en ella, pero tenemos la impresión de que la temática ornamental no se usó en la capital por estas fechas (1627) y sí conduce, con toda seguridad, hasta las tierras altas, es decir a la región del Altiplano (Perú-Bolivia). Y no es la primera vez que esto ocurre, pues en Lima circulaba, por distintos motivos, la platería de aquella región y no tenemos más que recordar el caso del baulito personal que el arzobispo de Lima don Pedro Antonio de Barroeta y Ángel regaló a la parroquia de Ezcaray (La Rioja, España) en 1763<sup>14</sup>, momento desde el que se cambió su función para servir como arca eucarística.

---

12 C. HEREDIA MORENO los interpretó como ciervos, pelícanos, jabalíes, dragones y grifos, dando a los dos primeros una simbología eucarística que los relaciona con la función del arca eucarística (ob. cit., II, p. 129). Esto mismo lo repite CRUZ VALDOVINOS (ob. cit., p. 329).

Sobre el significado e interpretación de todos estos seres ver cualquiera de nuestros trabajos sobre platería peruana. Por ejemplo, «Acculturation and Innovation in Peruvian Viceregal Silverwork», en *The Colonial Andes. Tapestries and Silverworks, 1530-1830*. The Metropolitan Museum of Art, New York/Yale University Press, New Haven and London, 2004, pp. 67-68.

13 Lo dimos a conocer en «Platería hispanoamericana en el Museo Victoria y Alberto, de Londres», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 36-37, lámina 3. Más tarde, también lo incluimos en nuestro ensayo «Silver and Silverwork, Wealth and Art in Viceregal America», en *The Arts in Latinamerica, 1495-1820*. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 2006, p. 188.

14 Lo remitió ya desde Granada, a su regreso de Lima, donde había gobernado la archidiócesis desde 1751 a 1758. Sobre la pieza consultar los trabajos de C. ESTERAS MARTÍN, *Platería del Perú Virreinal. 1535-1825*. Madrid/Lima, 1997, pp. 178-179 y «El coleccionismo de platería americana en España». *Artígrama* n. 4 (2009) pp. 264-265, fig. 2. Muchas veces los obispos utilizaban la vía de los expolios para adquirir piezas que pasaban a su propiedad, de forma que no descartamos que este «baulito» pudiera haber pertenecido a su predecesor don Agustín Rodríguez Delgado, que fue arzobispo de La Paz y de Charcas (1743-46), antes de llegar a Lima en 1746.



Ahora bien, la pieza de Hinojales ¿es un arca eucarística destinada al Monumento de Jueves Santo o se pensó como un sagrario? Las bisagras que lleva para articular la tapa por la parte trasera llevaron a C. Heredia a pensar en la primera opción (entendiendo que luego sería transformada en un sagrario al abrirle puertas por delante) y J.M. Cruz también la nomina como arca eucarística, aunque cree que, posiblemente, las puertas existían ya en origen. Por nuestra parte pensamos que es un **sagrario** (y no un arca eucarística) basándonos en dos cuestiones: que en la visita de 1699 –citada líneas atrás– se anota literalmente «*Sagrario de plata maciza...*» y que en el Perú existen precedentes de sagrarios exentos en los que incluso, como en esta ocasión, se recogen en las puertas a los apóstoles Pedro y Pablo<sup>15</sup>, imágenes que simbolizan ser las piedras angulares sobre las que se apoya la Iglesia. De cualquier forma, sea un arca eucarística o un sagrario, lo importante es que su origen definitivamente no es andaluz (ni de Huelva ni de Sevilla) sino del Perú virreinal, confirmando una vez más que los trabajos salidos de sus platerías son obras muy excepcionales, tanto o más que las que puedan ser las fabricadas en España, pero su misma categoría es la que confunde a algunos estudiosos que basan sus atribuciones en que lo bueno e importante equivale a lo peninsular, lo que les lleva a decidir que «lo normal es que *pieza de esta importancia* [la de Hinojales] se fabricara en Sevilla»<sup>16</sup>.

A este mismo siglo XVII y procedencia altiplánica corresponde una **arqueta**<sup>17</sup> inédita, de colección particular (lám. 2), labrada en plata blanca siguiendo el modelo común de caja rectangular con cubierta de medio cañón, pero en lugar de que asiente directamente sobre la base se disponen cuatro patas en forma de caballos pasantes en disposición angular oblicua. Un análisis detallado de la pieza en lo que a su ornato se refiere nos arroja rápidamente luz sobre su origen, refrendado ahora por la marca impresa que lleva en el interior de la base. Esta señal remite a un punzón de los que denominamos de tipo «monetario» por reproducir la morfología de las monedas de la época, pero como en la gran mayoría de los casos su estampación aparece muy incompleta y por tanto la lectura mutilada de la leyenda hace imposible que la podamos interpretar ajustadamente. No obstante, es perceptible distinguir en la impronta las letras **D. G. ISP**<sup>18</sup> de la leyenda perimetral circular inscrita en orla de doble línea continua y en el campo se advierte uno de los cuatro cuarteles del

15 Ver el ejemplar de la colección Enrico Poli, de Lima, que al parecer procede de Ayacucho (en J. A. DEL BUSTO DUTHURBURU, *La platería en el Perú. Dos mil años de arte e historia. Colección Enrico Poli*. Lima, MCMXCVI, p. 172).

16 Así lo entiende y escribe CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 329 (el subrayado es nuestro).

17 Es de pequeño tamaño, pues mide 14 cm de altura con el asa levantada, 14,16 de anchura y 6,8 cm de fondo.

18 Son las iniciales alusivas a **D[EI]. G[RATIA]** y a la palabra incompleta de **ISP[ANIARVM]**. En esta última, se ha eliminado la preceptiva H, una elipsis anómala, pero que a veces se da entre las alteraciones del monetario.



LÁMINA 2. Arqueta y su marca "monetaria". ¿Potosí? (h. 1620-1630). Colección particular.

escudo de Castilla: el que recoge un león rampante. Se queda fuera de la impresión el nombre y el numeral del monarca, lo que habría aclarado la etapa de realización de la arqueta, así que nos tendremos que servir para su clasificación de dos instrumentos: de la comparación del cuño con otros conocidos o inéditos y de su cotejo con piezas equiparables.

El hecho de que la leyenda esté inscrita entre dos líneas circulares continuas (y no entre orlas de granjería) nos lleva a los reinados: el de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, o al menos en esos periodos hemos podido encajar estilísticamente piezas así marcadas, como la fuente de la Seo zaragozana, un plato del galeón «Atocha» (hoy en el *Mel Fisher Maritime Museum*, Key West (Florida), un jarro procedente de un pecio hallado en La Habana (actualmente se guarda en CARISUB), otro jarro de la colección Hernández Mora-Zapata (Madrid)<sup>19</sup> o en una

19 Para todos estas piezas y sobre este tipo de marcaje remitimos a C. ESTERAS MARTÍN, «Más interrogantes sobre el marcaje de la platería americana. «Los cuños monetarios»». *Anales Museo de América* n. 8 (2000), pp. 29-43.

salvilla de oro<sup>20</sup> procedente del galeón «Santa Margarita» guardada, también, en el mismo museo de Key West.

Ante este abanico de opciones y cronología hay que situar nuestra arqueta, para la que desde luego descartamos incluirla en la etapa de Felipe II (1555-98) y aún la de Felipe III (1598-1621), dada su estética ya barroca, tanto por sus adornos naturalistas como por el sentido carnosos que adquieren mediante el repujado, y también por el movimiento de la composición. Esos adornos son de carácter vegetal a base de tallos y hojas envolventes jugando con la simetría axial en todas las superficies y entre esta fronda se distribuyen, en mayor o menor escala, animales de reconocida iconografía: en la tapa una *taruca* y un *león* de lengua larga y enroscada<sup>21</sup> (al frente), y un *mono* y una *dragón* a la manera de la mítica *Amaru*<sup>22</sup> (detrás), mientras que en la cara anterior de la caja y en la posterior conviven dos parejas de *garzas* y dos de *vizcachas*<sup>23</sup> envueltas por los tallos.

La manera de diseñar el asa de la cubierta confrontando una doble cabeza serpentina, el empleo de figuraciones para las patas (ahora un caballo) y su disposición angular, al igual que el tratamiento de la ornamentación y sus mismos motivos acercan nuestra arqueta hasta otra de la Colección Apelles (Chile) que hace ya unos cuantos años dimos a conocer<sup>24</sup>. Este último ejemplar está también marcado con un «cuño monetario», de la época de Carlos II, que con dificultad interpretamos cómo alusiva a medio real de la Ceca de Potosí. Esta clasificación nos lleva también

20 Reproducida y estudiada por C. ESTERAS MARTÍN en «Acculturation and Innovation ...» ob. cit., pp. 217-218, con fotografías de la pieza.

21 Este animal estuvo profundamente incorporado a la temática inca-colonial y asociado al *puma* («Puma concolor bangsi», nativo de los Andes). Los indígenas conocían al león tan sólo por ilustraciones, por eso su representación a veces es casi irreconocible. Es característica de ella el que sus extensas lenguas terminen en un roleo (como si fuera una vírgula: signo de la palabra).

22 La manera en que el «Amaru» se conoce en la época virreinal es asociándola con el dragón occidental. Su representación coincide con el dibujo que F. GUAMAN POMA DE AYALA hace en su *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1615) de un dragón al que titula «sierpe», nombre que coloca justo debajo de la imagen de El Corregidor [es la lámina en que los indios se ven acosados por las autoridades coloniales, todas representadas por animales], de manera que no se trata de un verdadero dragón sino de la forma en que los indígenas creían que tenían las grades serpientes del Antisuyo.

En el relato del cronista jesuita G. ANELLO OLIVA sobre la conquista del Antisuyo se anota: el Inca iba «por los Andes a buscar tigres, osos, leones y otras fieras para pelear con ellas... sucedióle una vez que ejercitándose en ésto encontró en una montaña una serpiente tan fiera y temible que le causó temor... tenía unas alas a la manera de las del murciélago, los brazos cortos y muy gruesos con grandes uñas, la cual viendo al Inca se levantó...» y la esperó intrépido hiriéndola mortalmente y terminada la batalla «deste animal tan estupendo tomó el Inca el sobrenombre de Amaro que la sí se llaman estas serpientes» (citado por F. CARRILLO, *Literatura quechua clásica*. Lima 1986, pp. 127-128 y este texto tomado de ANELLO *Historia del Reino y Provincias del Perú (1572-1664)* en *Épica Incaica* de M. FLORIAL, Lima 1980).

23 Es un mamífero de tamaño algo mayor que un conejo de largas orejas y rabo enroscado que vive entre los 800 y 4.500 metros de altitud. En la mitología de la puna las *vizcachas* («*Sigidium peruvianum*») están al servicio de los *Apus* y actúan de mensajeras e intermediarias entre los hombres y estas divinidades de las altas cumbres.

24 En *Platería del Perú Virreinal...* ob. cit., pp. 106-107.



LÁMINA 3. *Cubierta de misal. ¿Cuzco? ¿Puno? (h. 1710-1725). Colección Apelles, Chile.*

a tener que ubicar la nuestra dentro de las platerías de la ciudad del Cerro y aunque ambas podrían ser contemporáneas nos parece que la que aportamos ahora es algo más antigua, quizás de los años finales del reinado de Felipe IV o de la transición al de Carlos II.

No es nada frecuente encontrar entre la producción de la platería hispánica y menos en una colección privada (Apelles, Chile) un libro con las cubiertas de plata para encuadernarlo y protegerlo, en este caso el *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, PII Pont. Max. Jessu Editum, et Clementis VIII. Primun, Nuc. Denudo Urbani Papae Octavi Autoritate Recognitum*, editado en Amberes en 1709, en la imprenta de Plantino<sup>25</sup> (lám. 3).

El trabajo de plata está tratando de emular las encuadernaciones artísticas españolas que se hacían en piel con ruedas y hierros dorados buscando distintos efectos decorativos, sólo que el resultado es, evidentemente, distinto (a excepción del lomo) porque el temario ornamental no es el renacentista o el llamado «estilo popular» español, sino el habitual lenguaje barroco de la zona andina y altiplánica, que es de donde salió la pieza. Son muy expresivos de este vocabulario las cuatro figuras de «hombre-follaje» colocadas en las esquinas de la orla perimetral que recorre las tapas, y los «ángeles-sirenas» dispuestos en el arranque de las bisagras de los cierres y en la mitad de la orla frontera con el lomo, así como los entrelazos de tallos serpentinicos (herederos de las fórmulas abstractas manieristas) con los que se arroja la cartela central por ambas caras (con el IHS en el anverso y el MAR por el reverso). Los mismos cierres recurren a figuraciones fantásticas al concebirse en forma de dos máscaras confrontadas.

Todos estos motivos los hallaremos, por ejemplo, en los frontales de altar, los atriles o las «mariolas» (mayas) del área que se extiende entre el Cuzco y Puno. Sin embargo, no es fácil dirimir el lugar exacto de su fabricación puesto que, en sí mismos, los elementos del vocabulario son comunes en ambas regiones. No obstante, cabría pensar en los talleres de Puno o de su entorno, dado que los «ángeles-sirenas» con pechos aplastados y colgantes son comunes en estas platerías y no tanto en las de Cuzco, donde sí era muy característico el uso de cintas planas taladradas por otras a modo de ramificaciones vegetalizadas. Pero teniendo en cuenta que fue el Cuzco quién irradió sus gustos estéticos hacia las platerías de Puno y no al contrario, es muy posible el que sea en este centro artístico donde se labró la obra. Sin embargo, el hecho de que en la cubierta se recoja el anagrama del IHS indicando pertenecer el misal a la Compañía de Jesús, puede llevarnos hasta Juli (cerca del Lago Titicaca), donde los jesuitas tuvieron casa y misión, pero puede provenir también del colegio que tenían en el Cuzco o inclusive haberlo mandado hacer en esta ciudad para ser llevado a otro templo jesuítico.

Si la impresión del misal data de 1709, el trabajo de platería obligadamente tiene que ser posterior, pues no se trata de unas cubiertas reutilizadas, sino de las

---

25 Mide 30 cm de altura, 22 de anchura y 8 cm de fondo. Se ilustra con preciosas estampas grabadas tanto en la portada como en páginas interiores. En la parte alta del lomo hay una pieza semi-circular de la que salen las cintas de seda y de colores que sirven de separadores de las páginas, muy bien conservadas.

originales. Por ello cabe datarlo con posterioridad, pero no mucho tiempo después ya que su estilo no traspasa el primer cuarto del siglo XVIII.

Y como es habitual en los trabajos de platería peruana el derroche de material es imponente, pues en lugar de haber recurrido a una encuadernación en terciopelo con simples cantoneras y algún que otro adorno en plata, se ha preferido que las tapas y el lomo se ejecutaran en una plancha muy gruesa y por tanto pesada, y cubrirlas con una rica y densa ornamentación con la que se ordena el espacio compositivo sin perder la simetría. En suma, una obra de gran efecto barroco gracias a la temática y al volumen de los motivos que sobresalen gracias a los fondos matizados de lustre.

Con la aportación de estas tres magníficas piezas hasta ahora desconocidas como peruanas, seguimos fieles a nuestro empeño de ir reconstruyendo su catálogo artístico y demostrar, una vez más, que el arte de la platería del antiguo Virreinato del Perú (lo mismo que el de otros centros hispanoamericanos) fue realmente excepcional, por calidad técnica, originalidad creativa y naturalmente por la generosidad del material empleado. Muchas veces superarán a las creaciones de la España peninsular pese a que los ejemplares de gran calidad, por el hecho de serlo, sean automáticamente considerados como españoles de esta parte del Atlántico, lo que resulta ser una verdadera paradoja.



# Lectores y observadores. La fortuna de los libros de Juan de Arfe en la España del Siglo de Oro: el *Quilatador de plata y oro* y *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura*

DAVID GARCÍA LÓPEZ  
Universidad de Murcia

Es habitual en nuestra historiografía artística ponderar la importancia de la *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura* de Juan de Arfe como uno de los tratados más conocidos y difundidos en la Edad Moderna española<sup>1</sup>.

---

1 A. BONET CORREA, «Juan de Arfe y Villafañe», como introducción a la edición facsímil *Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura. Libros I y II*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, IDEM, «Los libros III y IV *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Arhitectura* y la descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la catedral de Sevilla», como introducción a la edición facsímil *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura. Libros III y IV*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978, ambos estudios incluidos en A. BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, 1993, pp. 37-84 y 85-94 respectivamente; D. GARCÍA LÓPEZ, «De ‘platero’ a ‘escultor y arquitecto de plata y oro’: Juan de Arfe y la teoría artística», en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 127-142; A. BONET CORREA, «La obra teórica de Juan de Arfe», en M.J. SANZ (ed.), *Centenario de la muerte de Juan de Arfe*. Sevilla, 2004, pp. 143-171; C. HEREDIA MORENO, «La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe». *Archivo Español de Arte* t. 79, n. 315, 2006, pp. 307-332.



Ahora es posible un estudio más detenido de la presencia real del tratado (o tratados) de Juan de Arfe por el considerable aumento de las investigaciones sobre los dos vértices sobre los que puede apoyarse un estudio de este tipo: la revisión, el estudio y las nuevas ediciones críticas de varios de los tratados artísticos del período y el mayor conocimiento de las bibliotecas contemporáneas, especialmente de las bibliotecas de artistas<sup>2</sup>. Así se hace posible un estudio de la presencia de los tratados de Juan de Arfe en el período del Siglo de Oro español, esto es, desde su edición en el último tercio del siglo XVI, hasta la publicación de *El Museo pictórico* de Antonio Palomino, que en sus dos primeros tomos apareció en 1715 y se coronó en 1724 con el *Parnaso español pintoresco laureado*. El tratado de Palomino se ha venido considerando como un excelente resumen recopilatorio de las ideas y anhelos artísticos del Siglo de Oro hispano<sup>3</sup>. Esto es especialmente pertinente en el caso de Juan de Arfe, pues Palomino no sólo reconsideró elogiosamente la obra teórica del «arquitecto de plata y oro» sino que lo incluyó en su *Parnaso* con una laudatoria y significativa biografía.

En Juan de Arfe siempre existe la dualidad entre su trabajo como platero de excepcional categoría, representante de toda una saga familiar, autor de las magníficas custodias de asiento de las catedrales de Ávila, Valladolid y Sevilla, y su fecunda creación teórica que lo vincula a la tradición humanística. Es esta dualidad tan armónica la que lo convierte en uno de los artistas que mejor encarnan el tópico del artista renacentista. Fruto de esta dualidad y de su vocación literaria es la variedad de proyectos editoriales en los que estuvo involucrado. Además de las ediciones del *Quilatador* y la *Varia* a las que seguidamente nos referiremos, uno de los más singulares fue el prólogo a la edición de Esopo que realizó su hermano Antonio, *Vida y fabulas exemplares del natural filosofo y famosissimo fabulador Esopo* y de la que se hicieron tres ediciones a partir de la primera de 1586 en Sevilla<sup>4</sup>. También quiso dejar memoria escrita de la descripción de una de sus grandes obras como orfebre, la custodia de la catedral de Sevilla, en el opúsculo *Descripcion de la traza y ornato de la custodia de plata de la catedral de Sevilla*, publicada en 1587, donde entre otras cosas explicaba el programa iconográfico de la misma ideado por el canónico Francisco Pacheco<sup>5</sup>. No tan difundida como sus grandes obras teóricas, la

---

2 Sobre este último punto, además de la muy abundante bibliografía particular a la que aludiremos seguidamente, véanse M.C. GARCÍA RODRÍGUEZ, *Bibliotecas de artistas madrileños (1580-1750)*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1995; R. SOLER I FABREGAT, «Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía». *Locvs Amoenvs* 1, 1995, pp. 145-164; IDEM, *Producción, circulación y uso del libro de arte en España durante la edad moderna*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, 2 vols.; IDEM, *El libro de arte en España durante la Edad Moderna*. Gijón, 2000.

3 F. CALVO SERRALLER, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid, 1981, p. 619.

4 Ediciones sucesivas, en Sevilla, de 1642 y 1714; véase S. TALAVERA CUESTA, *La fábula esópica en España en el siglo XVIII*. Cuenca, 2007, p. 88.

5 A. BONET CORREA, *Figuras y modelos...* ob. cit., pp. 90-91.

*Descripcion* no fue sin embargo desconocida entre los artistas de su tiempo, como atestigua su asiento en la librería de Juan de Herrera<sup>6</sup>. Arfe también redactó otra obra que no llegó a ver la imprenta, un tratado de perspectiva cuya publicación inminente anunciaba en el prólogo de la *Varia*<sup>7</sup> y cuya pérdida lamenta Palomino<sup>8</sup>.

La primera obra impresa de Juan de Arfe fue el *Quilatador de la plata, oro y piedras* publicado en Valladolid en 1572, del que luego se hizo una nueva edición en Madrid en 1598, muy aumentada, pues los libros que incluía pasaron de tres a cinco, aunque sin ilustraciones. Una tercera edición, que refundía las dos anteriores, se publicó en Madrid en 1678<sup>9</sup>. Es una obra fundamentalmente técnica, dirigida a los ensayadores y joyeros que trata de aleaciones, contrastes de metales, piedras preciosas, valor de las monedas, pesos y medidas. En su primera edición incluía un buen número de grabados de balanzas, redomas, cazuelas, un horno y, el más singular, la escena de un ensayador trabajando en su taller. Fue una obra muy apreciada en su época aunque por su carácter especializado se divulgó bastante menos que la *Varia*<sup>10</sup>. Entre los artistas sólo conocemos la presencia en sus bibliotecas en un puñado de casos. Naturalmente, el libro interesó a los plateros de profesión, y así lo encontramos en las bibliotecas de dos conocidos artífices, Gaspar de Ledesma, quien lo poseía en el momento de su muerte en Madrid, en 1618<sup>11</sup>, y el conqueense Juan de Orea (c.1620-1693)<sup>12</sup>. Ambos tenían unas notables bibliotecas donde también se ubicaban ejemplares de la *Varia commensvracion*, como veremos más adelante. También poseyeron el *Quilatador* algunos arquitectos, como el maestro del círculo de Juan de Herrera, Juan de Minjares (¿?-1599), que también guardaba la *Varia* entre

---

6 A. RUIZ DE ARCAUTE, *Juan de Herrera arquitecto de Felipe II*. Madrid, 1936, p. 159; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería de Juan de Herrera*. Madrid, 1941; L. CERVERA VERA, *El inventario de bienes de Juan de Herrera*. Valencia, 1977.

7 J. de ARFE, *De Varia Commensvracion para la esculptura, y Architectura...* Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585, Prólogo s.p.: «como lo diremos en nuestra Perspectiva pratica muy en breve».

8 A. PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Aguilar, 1947, p. 809; en ocasiones se ha citado otra obra manuscrita, *De escudo de armas*, como posible obra de Juan de Arfe, pero ya Nicolás de Antonio, fuente de esta noticia, dudaba de que dicho Arfe fuera nuestro tratadista, N. de ANTONIO, *Biblioteca hispana nueva*. Ed. Madrid, F.U.E., 1999, I p. 681: «El libro manuscrito de un Juan de Arfe, personaje probablemente distinto, *De escudo de armas*, estuvo en poder de Gonzalo de Argote».

9 A. BONET CORREA (dir.), *El libro de arte en España*. Granada, 1975, pp. 37, 40 y 64.

10 A. BONET CORREA, «Juan de Arfe, ensayador de oro y plata», texto introductorio a la edición del *Quilatador de la Plata, Oro y Piedras*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976; publicado posteriormente en *Figuras, modelos...* ob. cit., pp. 95-104.

11 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, p. 78.

12 J.L. BARRIO MOYA, «La librería del platero Juan de Orea (1693)». *Boletín de arte* n. 11, 1990, pp. 97-103.

otros libros de arquitectura<sup>13</sup>. Ambos tratados de Arfe se encontraban igualmente en la librería de Juan Gómez de Mora<sup>14</sup>, mientras que Teodoro Ardemans (1664-1726) sólo tenía en sus anaqueles el *Quilatador*<sup>15</sup>, seguramente la tercera edición de 1678, la única de la que ya se hacía eco Antonio Palomino<sup>16</sup>.

Sin embargo, ese carácter especializado en el mundo de los metales preciosos y su interés por llegar a establecer una mayor precisión en el control de pesos y medidas, seguramente motivaron la presencia del *Quilatador* en otro tipo de bibliotecas a las reunidas por los artistas. Aunque el estudio de los libros de arte en bibliotecas nobiliarias de la Edad Moderna española está todavía por hacer, podemos ofrecer algunos datos sobre la presencia del *Quilatador* en algunas de ellas. Tan sólo un año después de su publicación, en 1573, ya se encontraba en la magnífica biblioteca de don Alonso Osorio, marqués de Astorga (c. 1532-1592)<sup>17</sup>. También lo encontramos en el inventario de la biblioteca –realizado hacia 1600– del VI Condestable de Castilla, Juan Fernández de Velasco (¿?-1613)<sup>18</sup> y entre los bienes dejados por el rey Felipe II, tal y como se inventaría en 1602: «Quilatador de la plata, por Joan Darphe»<sup>19</sup>. Sin embargo, años más tarde, era la *Varia Commensuracion* la que se encontraba en la célebre biblioteca que su nieto, Felipe IV, formó en la Torre Alta del

13 M.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio». *Archivo Español de Arte* t. 76, n. 304, 2003, pp. 371-388 (p. 377); sobre Juan de Minjares véanse C. WILKINSON, «The Career of Juan de Mijares and the Reform of Spanish Architecture under Philip II». *Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 33, n. 2, 1974, pp. 122-132; E.E. ROSENTHAL, *El palacio de Carlos V en Granada*. Madrid, 1988, pp. 139-150; R. LÓPEZ GUZMÁN, «El arquitecto Juan de Minjares en Granada». *Laboratorio de Arte* n. 5, 1992, pp. 99-109.

14 M. AGULLÓ Y COBO, «Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 1973, pp. 55-80; V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectura madrileña del siglo XVII: datos para su estudio*. Madrid, 1983, pp. 169-184.

15 M. AGULLÓ Y COBO, «La biblioteca de don Teodoro Ardemans», en *Primeras Jornadas de Bibliografía*. Madrid, 1977, pp. 570-652; B. BLASCO ESQUIVIAS, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*. Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 1991, 2 vols., II p. 1288.

16 A. PALOMINO, ob. cit., p. 265.

17 P.M. CÁTEDRA, *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II. La biblioteca de don Alonso Osorio Marqués de Astorga*. Valladolid, 2002, p. 311.

18 Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 7840, f. 124, poseía la primera edición de 1572; sobre la biblioteca del Condestable véanse M. FERNÁNDEZ POMAR, «Manuscritos del VI Condestable de Castilla en la Biblioteca Nacional» *Helmántica* 18, 1967, pp. 89-168; G. de ANDRÉS, «La biblioteca manuscrita del Condestable Juan Fernández de Velasco (m. en 1613)». *Cuadernos bibliográficos* n. 40, 1980, pp. 5-22; M.C. de CARLOS, «'Al modo de los Antiguos'. Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI Condestable de Castilla», en *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid, 2005, pp. 207-314 (pp. 237-267).

19 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid, 1956-59, 2 vols. I p. 187, n. 1392: «Quilatador de la plata, por Joan Darphe, en Madrid; encuadernado en papelón y cuero negro dorado: tasado en quatro reales»; puede tratarse del ejemplar actualmente en la Real Biblioteca de El Escorial, una primera edición de Sevilla, 1572, con sig. 53-I-30.

Alcázar de Madrid<sup>20</sup>. El *Quilatador* también lo poseía ese singular ingenio aragonés, Vincencio Juan de Lastanosa<sup>21</sup>. Como vemos, en este tipo de bibliotecas nobiliarias primaba el interés por el *Quilatador* sobre la *Varia*, incluso en librerías como la de Vincencio Juan de Lastanosa, pobladas de títulos de arquitectura y pintura tanto españoles como extranjeros, al contrario que la mayoría de los artistas de su tiempo, se había interesado por el *Quilatador* y no por la *Varia*, por lo que el interés sobre este libro técnico y su análisis de las aleaciones de plata y oro parecía estar más cerca de las preocupaciones de los creadores de estas bibliotecas nobiliarias que las especulaciones artísticas de la *Varia*.

*De Varia commensuracion para la Esculptura y Architectura* fue la gran aportación teórica de Juan de Arfe. Publicada en Sevilla en 1585, en esa primera edición sólo salieron los dos primeros libros, debiendo esperarse hasta 1587 para que se pudiera vender la obra completa en sus cuatro libros<sup>22</sup>. Posteriormente, una segunda edición se publicó en Madrid en 1675<sup>23</sup>.

Arfe demostraba en esta obra sus profundas raíces humanísticas, en primer lugar por su atención al lenguaje y su amor por la palabra escrita. Desde el prólogo comparaba el arte con la literatura y, con espíritu renacentista, se proponía lograr con su obra el camino recorrido en las letras por Antonio de Nebrija, Juan de Mena y el Marqués de Santillana, quienes en su campo habían conseguido abatir la barbarie anterior. Ya en la *Descripcion* de la custodia de la catedral de Sevilla, Arfe había manifestado su confianza en la palabra escrita como medio de transmisión duradera de las obras de arte, pues como lector de la *Historia Natural* de Plinio pensaba que las grandes obras de la Antigüedad todavía pervivían en sus descripciones literarias: «no se pudiera tener noticia de las singulares obras fabricadas por los

---

20 E. de SANTIAGO PÁEZ, «*Animi medicamentum*. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar», en P. CÁTEDRA y M.L. LÓPEZ VIDRIERO (dirs.), *El libro antiguo español. III. El libro en palacio y otros estudios bibliográficos*. Salamanca, 1996, pp. 279-314 (294-314); F. BOUZA, *El libro y el Cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*. Salamanca, 2005, p. 336.

21 K.L. SELIG, *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa Patron of Gracian*. Ginebra, 1960, p. 46, n. 583; sobre su biblioteca véase M.J. PEDRAZA GRACIA, «La biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa», en Catálogo de la Exposición *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681) la pasión de saber*. Huesca, 2007, pp. 87-95.

22 Un incendio privó a Arfe de su primer manuscrito, que tuvo que ser rehecho por el autor. Finalmente los dos primeros libros se editaron en 1585 y la obra completa con cuatro libros no se imprimió hasta 1587 aunque se mantuviese la fecha de edición de 1585, así lo indica Agustín Ceán Bermúdez en nota a E. LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*. Madrid, 1928, III, pp. 98-99; sabemos que la edición de 1585 contó con una tirada de mil ejemplares, J.M. PALOMERO PÁRAMO, «Nuevos datos sobre el proceso editorial de la 'Varia Conmesvración', de Juan de Arfe: la fe de erratas y la tirada inicial de los dos primeros libros», en *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, pp. 887-893.

23 La *Varia* de Juan de Arfe se seguiría reeditando hasta 1806, véase, A. BONET CORREA (dir.), *El libro de arte...* ob. cit., pp. 36, 37 y 62; A. BONET CORREA (dir.), *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*. Madrid, 1980, I, n. 289-298.

artífices griegos y romanos si no hubiera habido autores que escribieran sus trazas, grandezas y ornatos con que se representan al entendimiento humano, cuasi como si presentes estuvieran»<sup>24</sup>.

Al afrontar años más tarde la *Varia*, insistiría en que su trabajo tenía como objetivo crear un corpus teórico en castellano, es decir, paliar la ausencia de tratados artísticos entre los españoles: «por ver la falta q hasta ahora à auido en España de gente curiosa de escribir»<sup>25</sup>, reclamación que sería secundada por Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su *Noticia general para todas las artes* (1600)<sup>26</sup>. No es de extrañar que Francisco Pacheco considerara la *Varia* y la *Noticia general* sus dos inmediatos precedentes a la hora de remediar la carencia de libros españoles sobre las artes y así alabara el carácter novator de Juan de Arfe: «osó en nuestra lengua dar principio a alguna parte deste intento, en el Libro que escribió de *Commensuración*»<sup>27</sup>.

El escrito de Arfe también contiene un interesante perfil como modelo historiográfico, pues su relato histórico del progreso de las artes en España, tanto en la evolución de las proporciones de los escultores Alonso Berruguete y Gaspar Becerra como en la transformación de la arquitectura hasta el cenit que identifica con el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, tienen un rotundo eco vasariano<sup>28</sup>. Que este proceso evolutivo interesó y fue recogido en España lo pone de manifiesto un manuscrito de Lázaro Díaz del Valle (1606-1669), en el que transcribe el pasaje de la *Varia* a partir de la decadencia de la arquitectura por la invasión de los godos<sup>29</sup>. Asimismo, el biógrafo de los artistas españoles también recogió de la *Varia* el discurso de la evolución de las proporciones de las obras de Alonso Berruguete y Gaspar Becerra para construir las biografías de ambos artistas en su manuscrito<sup>30</sup>.

Si el texto de Arfe destaca por su cuidadoso y específico lenguaje, la importancia de las imágenes será fundamental para la *Varia*. El gran número de grabados que

24 J. de ARFE, *Descripción de la traza y ornato de la custodia de la sancta Iglesia de Sevilla*. Sevilla, 1587; citamos por la edición de la *De Varia Commensuración... libros III y IV* ob. cit. que también la transcribe, p. 21.

25 J. de ARFE, *De Varia Commensuración par la escultvra, y Architectura...* Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni, y Juan de León: «A los lectores», s.f.

26 G. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general para la estimación de las artes*. Madrid, Pedro Madrugal, 1600, p. 136: «[Navarrete fue] excelentísimo sobre quantos pintores ha auido, y otros muchos, cuyos nombres huuiera eternizado mas la fama, si huuiera en España tan curiosas plumas como de los Estrangeros. Pero quexa antigua es de que en ella nunca acabaran de entrar jamas las Musas... porque apenas son muertos, quando nos olvidamos dellos».

27 F. PACHECO, *Arte de la pintura*. Ed. de B. Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990, p. 67.

28 D. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., pp. 139-140.

29 Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 8.148, ff. 1r-2v; sobre el manuscrito, del que ya dio noticia F.J. Sánchez Cantón como obra de Lázaro Díaz del Valle, véase M. SANTIAGO RODRÍGUEZ, *Documentos y manuscritos genealógicos*. Madrid, 1954, p. 237; *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid, 1988, t. XII, p. 255; J. RIELLO VELASCO, «Tres manuscritos de Lázaro Díaz del Valle y una nueva interpretación de sus escritos sobre pintura». *Goya* n. 298, 2004, pp. 37-44; D. GARCÍA LÓPEZ, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*. Madrid, 2008, pp. 86-87.

30 D. GARCÍA LÓPEZ, *Lázaro Díaz del Valle...* ob. cit., pp. 149 y 213-214.

pueblan la obra la convirtieron en una completa guía visual fácilmente accesible a todo tipo de artistas –incluso iletrados– a conceptos de geometría, proporción y ordenamiento arquitectónico. Esta apuesta por lo visual también vincula a la *Varia* con los tratados científicos del Renacimiento, en los que la importancia concedida a la imagen constituyó el gran impulso del avance científico en todo tipo de disciplinas<sup>31</sup>.

Nuestro autor se muestra con verdadero espíritu científico cuando rechaza todo lo que no ha visto o comprobado por medio de la reflexión o el estudio y es en el propio texto de la *Varia* donde relata su visita a las clases de disección del doctor Cosme de Medina en la Universidad de Salamanca<sup>32</sup>, algo verdaderamente singular dentro del panorama español, donde incluso el médico Juan Valverde de Hamusco explicaba que el motivo de su traslado a Roma se debía a la dificultad de la realización de disecciones en España<sup>33</sup>. Por todo ello a Juan de Arfe se le puede considerar el representante más completo del panorama hispano en lo que se entiende por el artista renacentista por excelencia, con preocupaciones artísticas, humanísticas y científicas.

La inclusión del retrato del autor puede entenderse dentro de esa apuesta por la imagen en el tratado, pues configura una poderosa efigie del artista culto: en un clípeo y de perfil rememorando la tradición humanística y las monedas de la Antigüedad, vestido elegantemente y luciendo unos lentes que lo definen como lector y escritor, es decir, ubicado en un mundo totalmente diferente al del orfebre manual afanado en su taller.

Arfe explicaba en el prólogo la configuración de los grandes temas de su obra, reservando el primer libro para la geometría, el segundo para la simetría y composición de los cuerpos humanos, el tercero para las de los animales y el cuarto dedicado a la arquitectura. Una de las claves del éxito de la *Varia* es que Arfe reunía en una sola obra varios de los tratados más demandados por sus contemporáneos, la geometría de Euclides, Durero o Serlio, la simetría humana y animal de Durero y la exposición visual de los órdenes arquitectónicos que se podía encontrar en Serlio, Vignola y Palladio así como en las ediciones ilustradas de Vitruvio. En las fechas de la edición de la *Varia*, Rodrigo Zamorano había traducido al castellano los primeros seis libros de Euclides recientemente (1576) y sólo existían las sucesivas

---

31 J.S. ACKERMAN, «Early Renaissance Naturalism and Scientific Illustration». *Figura. Acta Universitatis Upsaliensis* 1985, pp. 1-17.

32 J. de ARFE, *De Varia...* ob. cit., II, f. 25v.

33 J. VALVERDE DE HAMUSCO, *Historia de la composición del cuerpo humano* [Antonio de Salamanca y Antonio Lafreej, Roma 1556]. Ed. Madrid, Turner, p. 23; bien es verdad que la situación hispana comenzó a cambiar a mediados del siglo XVI, sobre todo a raíz del foco de médicos valencianos, en 1551 la Universidad de Salamanca creó la primera cátedra de anatomía que ocupó Cosme de Medina y que se convirtió en un centro de acogida de las nuevas ideas de Andrea Vesalio sobre la disección directa y la observación empírica de la medicina; J.M. LÓPEZ PIÑERO, *Medicina moderna y sociedad española. Siglos XVI-XIX*. Valencia, 1976, p. 101; IDEM, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI XVII*. Valencia, 1979, pp. 331-337.

ediciones de Francisco de Villalpando de los libros III y IV de Serlio y la traducción de Vitruvio por Miguel de Urrea. El resto de los libros eran ediciones extranjeras, caros libros de importación y todavía habría que esperar para las traducciones de Vignola (1593) y Palladio (1625)<sup>34</sup>.

La inclusión de un estudio de la geometría euclidiana dotaba a la *Varia* de un indudable componente matemático y científico desde su punto de partida, haciendo de la geometría la base del conocimiento de las artes. Ya el cosmógrafo y amigo de Arfe, Rodrigo Zamorano, había comenzado su edición de Euclides considerando a la geometría como la ciencia de la que dependen todas las demás, entendiendo significativamente entre éstas a la arquitectura, la pintura y la escultura<sup>35</sup>. La inclusión de una introducción geométrica, que autores como Durero o Serlio habían añadido en sus tratados, se convertirá de aquí en adelante en un elemento habitual en los tratados arquitectónicos y artísticos españoles, tal y como podemos ver, por ejemplo, en el *Arte y uso de arquitectura* (1633) de fray Lorenzo de San Nicolás o *La Pintura Sabia* (1660-1662) de fray Juan Ricci, mientras que Lázaro Díaz del Valle escribirá: «Geometría: a esta Arte se reduce el de la p[untu]ra y dibujo»<sup>36</sup>.

El libro dedicado a la geometría por parte de Arfe no pasó desapercibido a los artistas y arquitectos posteriores. Así podemos comprobarlo al ver la cita que le dedica Diego López de Arenas en su *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, publicado en Sevilla en 1633. A pesar de la continua utilización de la obra de Arfe por López de Arenas, la única cita directa de la *Varia* se produce a la hora de ahondar en los problemas de la geometría<sup>37</sup>. También el arquitecto salmantino Simón García (c. 1649-1697) cita a Arfe entre las fuentes que componen su tratado, el *Compendio de architectura y simetría de los templos* (1681)<sup>38</sup>, pero sobre todo va a centrar su interés en la parte de la geometría. García transcribe todo

34 A. BONET CORREA, «Juan de Arfe y Villafañe», en *Figuras, modelos...* ob. cit., p. 158.

35 R. ZAMORANO, *Los seis libros primeros de la geometría de Evclides. Traduzidos en lengua Española por Rodrigo Çamorano Astrologo y Matematico...* Sevilla, Alonso de la Barrera, 1576, f. 5v; existe edición facsímil de la Universidad de Salamanca con Introducción de José María Sanz Hermida, Salamanca, 1999; en relación con su faceta de traductor de Alberti véase A.J. MORALES, «El cosmógrafo Rodrigo Zamorano, traductor de Alberti al español». *Annali di architettura* n. 7, 1995, pp. 141-146.

36 K. HELLOWIG, «Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle». *Archivo Español de Arte* n. 67, 1994, pp. 27-41; J.M. RIELLO VELASCO, «Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo): Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura». *Anales de Historia del Arte* n. 15, 2005, pp. 179-195; D. GARCÍA LÓPEZ, *Lázaro Díaz del Valle...* ob. cit., pp. 121 y ss.

37 D. LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de Alarifes*. Ed. de M<sup>a</sup> Ángeles Toajas Roger. Madrid, Visor, 1997, pp. 244-245.

38 S. GARCÍA, *Compendio de Architectura y simetría de los templos conforme a la medida del Cuerpo Humano con algunas demostraciones de Geometría. Año 1681. Recoxido de diversos Autores Naturales y extrangeros por Simon García arhitecto natural de Salamanca*, manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, sig. Mss. 8884, f. 2: «Juan de arfe»; existe edición moderna con estudios introductorios de Antonio Bonet Correa y Carlos Chanfón Olmos, S. GARCÍA, *Compendio de architectura y simetría de los templos*. Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1991, 2 vols.; sobre Simón García véase M.N. RUPÉREZ ALMAJANO, «Anotaciones sobre la vida y la obra del arquitecto Simón García». *Archivo Español de Arte* t. 71, n. 281, 1998, pp. 68-74.

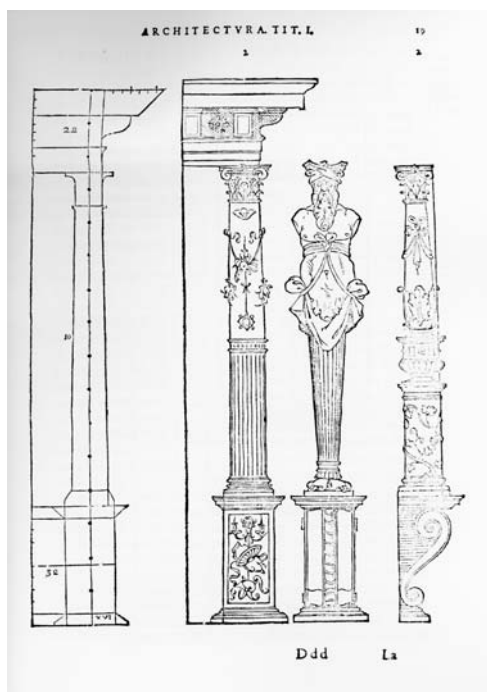


LÁMINA 1. Juan de Arfe. *De Varia Commensuracion. Libro IV. 1587.*

el capítulo VII del título I de la geometría de Arfe en su capítulo treinta y tres y recoge libremente otros pasajes euclidianos de la *Varia* en su manuscrito<sup>39</sup>.

Por lo que se refiere al libro IV de la *Varia Commensuracion* donde aparecen las láminas de los cinco órdenes arquitectónicos, fue una de las partes que más resonancia otorgó a la obra (lám. 1). El que con mayor detenimiento analizó su aportación fue el arquitecto recoleto fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679) en la segunda parte de su *Arte y uso de arquitectura* (1665). Fray Lorenzo señalaba los cuatro libros que formaban la *Varia* de Arfe y se centraba en el análisis del cuarto, en el que «trata de Arquitectura, y piezas de Iglesia»<sup>40</sup>. A partir de aquí dedica sucesivos capítulos, del XXXIV al XXXVIII de la Segunda Parte de su tratado, al estudio detenido de las medidas de los cinco órdenes arquitectónicos ofrecidos por Arfe.

Que la versión de la ordenación arquitectónica de Arfe se había hecho popular en su tiempo se puede inferir de la cita que le dedica el franciscano Baltasar de Vitoria en su exitoso *Theatro de los Dioses de la Gentilidad* (1620-23), donde

39 Véanse los estudios de C. CHANFÓN OLMOS, «Simón García y la Antropometría» y «Simón García y la proporción geométrica», en Introducción al tratado S. GARCÍA, *Compendio de arquitectura...* ob. cit., I, pp. 19-30 y 31-42.

40 L. de SAN NICOLÁS, *Arte y uso de Architectvra*. Edición anotada por F. Díaz Moreno. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2008, pp. 659-660.



señalaba al libro de Arfe como autoridad para definir los órdenes arquitectónicos junto a Vitruvio, Serlio y Vignola<sup>41</sup>. Esta fama literaria había llegado también a Hispanoamérica, donde a finales del siglo XVII, el cronista Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán (c.1643-c.1690), en sus *Preceptos historiales*, señalaba a Arfe entre Vignola, fray Lorenzo de San Nicolás y Vitruvio como los autores requeridos para quien quisiera tener «grande comprehension de la arquitectura»<sup>42</sup>.

A comienzos del siglo XVIII se seguirá teniendo en cuenta la ordenación arquitectónica de Juan de Arfe. En sus *Ordenanzas* (1719) Teodoro Ardemans (1664-1726) lo cita entre los tratados de arquitectura que deben ser consultados<sup>43</sup>. Ese mismo año, el sacerdote Bartolomé Ferrer, se sirve en varias ocasiones de la *Varia* en sus *Curiosidades útiles* (1719)<sup>44</sup>, ante todo a la hora de la definición de los órdenes arquitectónicos, donde Arfe aparece como una de las fuentes<sup>45</sup>. Más sofisticado es el estudio de los órdenes arquitectónicos que emprende el matemático Tomás Vicente Tosca (1651-1725) en el tomo V de su *Compendio matemático* (1712), dedicado a la arquitectura civil y militar, donde la *Varia* de Arfe de nuevo es citada entre los tratados a consultar en las proporciones de los órdenes arquitectónicos<sup>46</sup>.

Sin embargo, para los tratadistas de pintura, la *Varia* fue tenida en cuenta, ante todo, por las medidas de proporción y simetría del cuerpo humano y de algunos animales que hacía visibles en su tratado, es decir, los libros II y III. Arfe se convertía en heredero de los tratados de Pomponio Gaurico y, sobre todo, Alberto Durero, en los que se discutían las medidas proporcionales de las figuras. Ya Juan de Jáuregui (1583-1641), en uno de los *Memoriales* para la defensa de la liberalidad de la pintura

41 B. de VITORIA, *Theatro de los dioses de la Gentilidad*. Salamanca, Casa de Antonia Ramírez, 1620-1623 (Cito por la edición de Madrid, Imprenta Real, 1673), II, pp. 340-341.

42 F.A. de FUENTES Y GUZMÁN, *Preceptos historiales*. Ed. Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1957, p. 73; el pasaje ya fue citado por A. BONET CORREA, *Figuras, modelos...* ob. cit., p. 156.

43 *Declaracion y extensión sobre las ordenanzas, que escribió Juan de Torija, Aparejador de obras Reales, y de las que se practican en las Ciudades de Toledo, y Sevilla, con algunas advertencias à los Alarifes, y Particulares, y otros capitulos añadidos a la perfecta inteligencia de la materia que todo se cifra en el gobierno politico de las fabricas. Dedicado a la muy noble Leal, y Coronada Villa de Madrid, por don Teodoro Ardemans...* En Madrid, por Francisco del Hierro. Año de 1719, p. 30.

44 M.V. SANZ SANZ, «El tratado de Arquitectura de Bartolomé Ferrer (1719)». *Revista de Ideas Estéticas* n. 142, pp. 111-119; F.J. LEÓN TELLO y M.V. SANZ SANZ, *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid, 1994, pp. 82-83.

45 B. FERRER, *Curiosidades utiles. Arithemetica, goemtrica, y architectonica, o sea la regla de oro aritmética. El buen zelo, tratado teometrica y el curioso archirecto, o carilla de architectura*. Madrid, Eusebio Fernández de la Huerta, 1719, existe edición facsímil con introducción de Borja Bordiú, Librería Galgo, Oviedo, 2002.

46 T.V. TOSCA, *Compendio Mathematico en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias que tratan de la Cantidad. Que compuso el doctor Thomas Vicente Tosca, Presbitero, de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia...* Tomo V que comprehende *Arquitectura civil, monte y canteria. Arquitectura militar, pirotecnia, y artillería*. Valencia, por Vincente Cabrera, Año 1712; sobre Tosca y su tratado véase F.J. LEÓN TELLO, «Introducción a la teoría de la arquitectura del P. Tosca (1651-1725)». *Revista de Ideas Estéticas* t. 35, n. 140, 1977, pp. 287-298; F.J. LEÓN TELLO y M.V. SANZ SANZ, ob. cit., pp. 51 y ss.

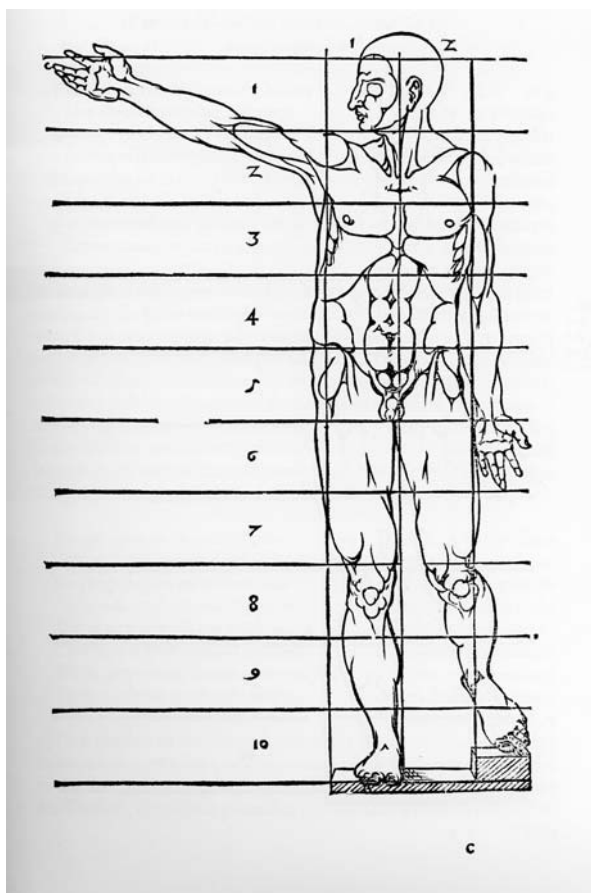


LÁMINA 2. Juan de Arfe. *De Varia Commesvracion*. Libro II. 1585.

escritos en 1629 y que Vicente Carducho incluyó como apéndice a sus *Dialogos de la pintura* (1633), escribía: «Deste genero [la simetría y proporción] es nuestro Español Iuan de Arfe, que a imitación de Alberto Durero observa las medidas y proporciones del cuerpo humano, y añade las de todos los animales»<sup>47</sup>. Del mismo modo la entenderá José García Hidalgo a fines de la centuria en su cartilla de dibujo *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693), cuando en el proemio a su repertorio visual, sitúe la *Varia* de Juan de Arfe entre los autores a tener en cuenta a la hora de afrontar el estudio de las «partes del cverpo hvmano, sigviendo la mejor Escuela, y Simetria»<sup>48</sup>.

47 V. CARDUCHO, *Dialogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias...* Madrid, Francisco Martinez, 1633, ff. 202-202v.

48 J. GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693). Ed. con introducción del Marqués de Lozoya. Madrid, Instituto de España, 1965, p. 6.

Pero quien se refiere a él con más detenimiento es Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* (1649). Ya vimos que Pacheco contemplaba la *Varia* como su precedente inmediato en la tratadística española. Para él, la parte más importante del libro de Arfe era la dedicada a la simetría y las proporciones humanas y animales. Las medidas ofrecidas por Arfe le sirven incluso para excusar sus propios grabados «habiéndolo hecho Juan de Arfe»<sup>49</sup>. A continuación seguirá atentamente las proporciones que ofreció el leónés tanto a la hora de abordar la figura humana como la de varios animales<sup>50</sup> (lám. 2).

Pero fue Antonio Palomino quien recogió las diferentes interpretaciones sobre la *Varia* para reunir las en su *Museo pictórico*, aprovechando incluso algunas de las láminas ofrecidas por Arfe<sup>51</sup>. Su intención de escribir sobre las artes del dibujo e identificar a la pintura como «ciencia arquitectónica» motivó que su recepción de la obra de Arfe se ampliase. Para los pintores ya no solamente era válida la parte dedicada a la simetría y las proporciones de los cuerpos, sino que se ampliaba al libro I de la geometría y al IV, donde se explicaban los cinco órdenes de arquitectura. De este modo, ponderaba la *Varia* como «de gran utilidad para todas las artes del Dibujo, y especialmente para la Pintura, por lo que trata de la simetría, anatomía, y arquitectura»<sup>52</sup>. Palomino evidencia que dedica una biografía a Juan de Arfe no por su trabajo como platero, actividad por la que se siente incluso embarazado al incluirlo en su libro: «aunque de profesión platero –dice–, es muy digno de este lugar», sino por su evidente admiración a su especulación teórica. Ya es destacable que le denomine «platero, escultor y arquitecto», palabras que hubiera secundado el propio Arfe. Alaba el libro del *Quilatador* como «de gran utilidad para la platería», pero sus mayores elogios son para la *Varia*, del que pondera su utilidad y erudición: «donde no sólo nos dispensa a los pintores acertadísimas reglas del dibujo en la simetría, y anatomía de los músculos, y huesos, así del cuerpo humano, como de los animales, cuadrúpedos, y aves; sino también muy importantes reglas de los cinco órdenes de arquitectura, y piezas de platería, con muy singulares noticias en esto, y lo demás, así de antiguos, como de modernos artífices; en que no fueron los menos célebres (especialmente en la Platería) sus ascendientes: precediendo a esto muy importantes reglas de Geometría, y de los círculos de la esfera, relojes horizontales, y las tablas de los grados, y alturas de España, exornándolo todo con oportunísima erudición»<sup>53</sup>.

Como vemos, la *Varia* de Juan de Arfe fue utilizada y comentada de manera muy distinta por los diferentes tratadistas, pero cada uno de ellos supo sacar partido a una u otra de sus mejores características. La *Varia* tenía todos los ingredientes para

49 F. PACHECO, ob. cit., p. 350.

50 Ibídem, pp. 356-379.

51 A. BONET CORREA, «Láminas de *El Museo Pictórico y Escala Optica* de Palomino», en *Figuras, modelos...* ob. cit., pp. 235-249 (pp. 241-242).

52 A. PALOMINO, ob. cit. p. 256.

53 Ibídem, p. 808.

resultar un tratado exitoso pues combinaba con extraordinario equilibrio el carácter erudito, científico y humanístico, que podían demandar los tratadistas más exigentes, con el componente visual, que servía como recetario de modelos para los artistas más modestos. Tenemos muchos ejemplos de artistas y orfebres de diferentes artes que poseían muy pocos libros pero entre los que estaba incluída la *Varia*. Incluso el caso de algún artista cuya única posesión libraria era el ejemplar de Arfe. Es el caso del poco conocido arquitecto o maestro de cantería afincado en Barcelona Joan Petit, quien en 1603 poseía un solo libro entre sus bienes, y era la *Varia* de Arfe<sup>54</sup>. Sólo cuatro años después de la aparición de los dos primeros libros de la *Varia*, en 1589, hacía testamento el maestro de cantería Juan de la Bodega y entre los tres libros que posee ya se cita el de Juan de Arfe junto a uno de Sebastiano Serlio<sup>55</sup>. Igualmente, el bordador Jerónimo Bocanegra de Segura, también poseía un tratado de Arfe, que en 1612 lega a uno de sus pupilos, Jusepe de Abadía, subrayando significativamente: «se le de para su estudio, si ha de ser bordador, el libro de traza de Juan D'Arfe»<sup>56</sup>, lo que nos demuestra la versatilidad del uso de la *Varia* en manos de todos estos maestros.

Más tarde, en 1634, el libro de Juan de Arfe se encuentra entre otros de arquitectura como Serlio, Cerceau y Dietterlin, en el inventario del carpintero Josep Sayòs<sup>57</sup>. Un artista más conocido era el rejero, entallador, pintor y bronceista aragonés Juan Bautista Celma (c.1640-c.1608), a quien durante su trabajo en la catedral de Santiago se le denominaba «ingeniero oficial de las cosas de bronce»<sup>58</sup>. Celma tenía buenas relaciones con la familia Arfe y en el inventario de su biblioteca se anotaba: «otro [libro] de Juan de Arfe», que normalmente se ha considerado el *De Varia Commensuración* por encontrarse junto a otros tratados de arquitectura y perspectiva como el de Jean Coussin, Daniele Barbaro, Vignola, Serlio y Vitruvio<sup>59</sup>.

Ya nos referimos a las apreciables bibliotecas de los plateros Gaspar de Ledesma y Juan de Orea y vimos cómo en ambos casos poseían los dos tratados de Juan de Arfe. Gaspar de Ledesma tenía en el momento de su muerte en Madrid, en 1618, una notable biblioteca con setenta y cinco títulos, entre ellos se encontraban los

---

54 M. CARBONELL BUADES, *L'arquitectura classicista a Catalunya (1545-1659)*. Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 1989, p. 126; R. SOLER I FABREGAT, *Producción, circulación...* ob. cit., II, p. 87.

55 M.C. GONZÁLEZ ECHEGARAY, *Artistas cántabros de la edad moderna: una aportación al arte hispánico: diccionario biográfico-artístico*. Madrid, 1991, p. 89.

56 M. ESQUIROZ MATILLA, «Relaciones artísticas (plateros, escultores, pintores, bordadores y arquitectos) en Huesca durante el siglo XVI», en *V coloquio de arte aragonés*. Zaragoza, 1989, pp. 527-547 (p. 536).

57 J. BOSCH I BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*. Manresa, 1990, p. 139.

58 A. GALLEGO DE MIGUEL, «En torno a la polifacética actividad de Juan Tomás y Juan Bautista Celma». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 1990, pp. 499-517.

59 J.L. BASANTA CAMPOS, «La biblioteca de Juan Bautista de Celma (1535-1608?)». *El Museo de Pontevedra* n. 54, 2000, pp. 93-98.

dos tratados de Juan de Arfe: «De Alquiquitura» y «Quilatador de oro y plata»<sup>60</sup>. Por su parte, el platero conquense Juan de Orea (c.1620-1693) poseía una biblioteca con 135 títulos. En esta bien surtida librería se anotaba: «Primeramente un libro de a folio de la varia commensvracion para la escultura por Juan de Arphe 30 rs.» y el «Quilatador de oro y plata 8 rs»<sup>61</sup>. Otro conocido platero, Manuel Mayers Colomer, poseía una deslumbrante biblioteca de 475 títulos y 553 volúmenes. Aunque sobre artes y arquitectura el volumen de títulos era muy reducido –tan sólo la *Arquitectura* de Caramuel, el *Arte y uso de arquitectura* del carmelita San Nicolás– no faltaba el *De Varia Commensuracion*<sup>62</sup>.

Naturalmente, entre los arquitectos la *Varia* también circuló profusamente. La encontramos tanto entre los arquitectos que trabajaron para la Corona, poseedores de bibliotecas bien surtidas como entre los maestros de cantería más modestos. Ya vimos que los arquitectos no sólo se interesaron en las página de Arfe por los modelos de los cinco órdenes arquitectónicos sino también por las indicaciones geométricas del libro I.

La *Varia* se encontraba en la biblioteca del arquitecto y traductor de Palladio Juan Ribero Rada (1540-1600), que contaba con una notable biblioteca de 151 títulos<sup>63</sup>. También en la que había reunido en Toledo el arquitecto y escultor Juan Bautista Monegro (c.1545-1621), una de las mayores bibliotecas de artistas de la época<sup>64</sup>. La *Varia* también se encontraba en las bibliotecas del conquense Francisco de Mora (c.1553-1610)<sup>65</sup> y de su sobrino Juan Gómez de Mora (1586-1648) quien, como ya dijimos, poseía también el *Quilatador*<sup>66</sup>. Los dos títulos de Arfe poseía también el arquitecto del círculo de Juan de Herrera, Juan de Minjares, en 1599<sup>67</sup>.

Otros arquitectos más modestos también la poseían. Así se encuentra entre los bienes que dejó al morir en Madrid, en 1639, el arquitecto y maestro de cantería extremeño Bartolomé Díaz Arias<sup>68</sup>. También la poseía, en 1658, el arquitecto ma-

60 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., p. 78.

61 J.L. BARRIO MOYA, ob. cit., pp. 97-103

62 J.L. BARRIO MOYA, «La librería de Manuel Mayers Caramuel, contraste de oro y plata de Felipe IV y Carlos II». *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* n 21, 1996, pp. 181–210.

63 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada». *Academia* n. 62, 1986, pp. 121-154; M.D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, «Arte y cultura en la biblioteca de Juan del Ribero Rada», en *Humanismo y tradición clásica en España y América*. León, 2002, pp. 311-332.

64 F. MARÍAS, «Juan Bautista Monegro, su biblioteca y ‘de divina proporcione’». *Academia* n. 53, 1981, pp. 89-117.

65 M. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, «Francisco de Mora y la arquitectura portuguesa», en *II Simposio luso-español de Historia del Arte. As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*. Coimbra, 1987, pp. 277-318.

66 M. AGULLÓ Y COBO: «Documentos...» ob. cit., pp. 55-80; V. TOVAR MARTÍN, ob. cit., pp. 169-184.

67 M.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe Villafañe...» ob. cit, pp. 371-388 (p. 377).

68 J.L.BARRIO MOYA, «Bartolomé Díaz Arias, un maestro de obras extremeño en el Madrid de Felipe IV». *Revista de estudios extremeños* vol. 42, n. 3, 1986, pp. 633-652.

drileño Bernabé Cordero, colaborador de Pedro de la Torre y conocido sobre todo por su trabajo en el País Vasco<sup>69</sup>, la *Varia* se encontraba en su biblioteca junto a otros libros de arquitectura, como un Vitruvio, un Serlio y un Vignola<sup>70</sup>. También estaba entre los bienes del maestro de obras y arquitecto Juan de León, quien al morir en Madrid en 1676 poseía una biblioteca de más de cincuenta títulos y un buen puñado de libros de arquitectura: Serlio, Vignola, Labbacco y Palladio, Lorenzo de San Nicolás y Torija, entre otros. Además, estos libros pasaron a las manos del arquitecto madrileño Tomás Román (1623-1682), testamentario y depositario de los bienes de Juan de León<sup>71</sup>. Más interesante es el caso del pintor y arquitecto Teodoro Ardemans (1664-1726). En su biblioteca se encontraba un ejemplar del *Quilatador* pero no poseía la *Varia Commensvracion*<sup>72</sup>. Sin embargo, demuestra conocerlo bien cuando lo cita con elogio como fuente de estudio de la arquitectura en su *Ordenanzas* (1719)<sup>73</sup>.

La *Varia* también fue corriente entre los escultores de la época. En este caso debían estar interesados ante todo por el libro II de las proporciones humanas y, quizá también, por el III de las proporciones animales, tal y como vimos que había recogido Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* (1649). Aunque como veremos, muchos de ellos tenían también varios tratados de arquitectura en sus bibliotecas, por lo que el aprecio de la *Varia* podía ser más amplio. El escultor palentino Pedro Ferrer poseía un puñado de tratados en 1600: Alberti, Serlio, Viñola y la *Varia* de Arfe<sup>74</sup>. En Salamanca, el poco conocido Pedro de Salazar, dejó a su muerte en 1617 una biblioteca de veintitrés títulos con varios libros de arquitectura, como el Serlio, Vitruvio y Vignola, junto a la *Varia* de Arfe<sup>75</sup>. El sevillano Andrés de Ocampo (c.1555-1623) poseía una nutrida biblioteca con 53 volúmenes. Se encontraban la Geometría de Euclides, la Perspectiva de Barbaro y Euclides, el «libro de las medidas» de Durero, y varios tratados de arquitectura: Serlio, Labacco, Vignola, Sagredo y la *Varia* de Arfe. A su muerte, la biblioteca la heredó su sobrino, el también escultor Francisco de Ocampo (1579-1639)<sup>76</sup>. Ya en el siglo XVIII, Miguel de Rubiales tenía

69 M.I. ASTIAZARAIN ACHABAL, «Contribución al estudio de la arquitectura retabística de la primera mitad del siglo XVII en Guipúzcoa». *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País* 46, n. 3-4, 1990, pp. 259-316.

70 S. INSAUSTI, «Artistas de Tolosa: Bernabé Cordero y Juan de Bazcardo». *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País* 14, n. 3, 1959, pp. 314-331, V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, p. 184.

71 V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños...* ob. cit., pp. 300 y 302.

72 M. AGULLÓ Y COBO, «La biblioteca...», ob. cit., pp. 570-652; B. BLASCO ESQUIVIAS, ob. cit., II, p. 1288.

73 T. ARDEMANS, *Declaracion y extension sobre las ordenanzas, que escrivio Juan de Torija...* ob. cit., p. 30.

74 T. GARCÍA CUESTA: «Entalladores palentinos del siglo XVII(2)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* n. 39, 1973, pp. 297-298.

75 A. WERUAGA PRIETO, *Lectores y bibliotecas en la Salamanca moderna (1600-1789)*. Salamanca, 2008, p. 377.

76 A. MARTÍN MACÍAS, «Andrés de Ocampo, maestro escultor». *Archivo Hispalense* LV, 1972, pp. 9-51; IDEM, *Francisco de Ocampo maestro escultor (1579-1639)*. Sevilla, 1983, pp. 70-73.

la *Varia* de Arfe junto a la *Regole* de Vignola a su muerte en 1713<sup>77</sup>. También José Benito de Churriguera (1665-1725) poseía la *Varia* hacia 1700, seguramente por herencia de su abuela, quien había estado casada con José de Churriguera el Viejo y el también escultor José Ratés Dalmau (?-1684)<sup>78</sup>.

Entre los pintores, la *Varia* también se encontraba indistintamente en las bibliotecas de los maestros más instruidos y eruditos como en las de los más modestos medios. De nuevo conocemos varios casos de maestros poco conocidos y de los que su único libro artístico era el *De Varia Commensuration* de Arfe. Así ocurría en lugares tan distantes como Madrid y Barcelona. En la Corte, Baltasar López de Ocampo que falleció en marzo de 1609, tan sólo poseía el libro *De Varia Commensuration* junto a algunas recopilaciones de estampas<sup>79</sup>. Por su parte, el inventario realizado en Barcelona en 1607, tras el fallecimiento de Jaume Huguet, identificaba un único libro: de nuevo el *De Varia* de Juan de Arfe<sup>80</sup>. Mientras, en Salamanca, el pintor Alonso Rodríguez tenía la *Varia* como único libro artístico junto a otros religiosos y de literatura<sup>81</sup>. Son casos indicativos de la utilidad que poseía la *Varia* para este tipo de maestros modestos.

Un esquivo pintor, del que conocemos más noticias documentales que obras seguras, el gallego Antonio Puga (1602-1648), a mediados de los años treinta estaba ya en la Corte, y en 1648 había reunido una estimable biblioteca de casi un centenar de títulos. Puga no tenía obras de arquitectura aunque sí un buen número de obras literarias y algunos libros sobre la teoría de la pintura como los *Dialogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho y los *Discursos apologeticos* (1626) de Juan Alonso de Butrón. El único libro de su biblioteca donde se aunaba la arquitectura, geometría y proporciones era la *Varia*<sup>82</sup>. Naturalmente, la obra de Arfe también era útil para otro tipo de pintores, más eruditos y sofisticados. La *Varia* se encontraba en 1653 en la cuidada biblioteca de Domingo Guerra Coronel, el hasta ahora semidesconocido pintor, seguramente cercano a Velázquez, pues fue el primer poseedor de su *Venus*

77 J.L. BARRIO MOYA, «El escultor Miguel de Rubiales (1647-1713): una aproximación a su biografía», en *Actas del V Encuentro de Historiadores del Valle de Henares*. Guadalajara, 1996, pp. 491-498 (p. 496); IDEM, «El escultor Miguel de Rubiales. Aportación documental». *Anales Seguntinos* n. 4, 1996, pp. 227-239; IDEM, «Nuevas aportaciones a la biografía del escultor alcarreño Miguel de Rubiales». *Anales seguntinos* n. 14, 1998, pp. 111-113.

78 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Nuevos documentos sobre José de Churriguera (1665-1700)». *Archivo Español de Arte* t. 58, n. 229, pp. 10-16.

79 M.C. GARCÍA RODRÍGUEZ, ob. cit., pp. 379-383; R. SOLER I FRAGGAT *Producción, circulación...* ob. cit., II, p. 58.

80 M. CARBONEL BUADES, ob. cit., p. 125; R. SOLER I FABREGAT, *Producció, circulació...* ob. cit., II, p. 49.

81 Q. WERUAGA PRIETO, ob. cit., p. 261.

82 M.L. CATURLA, *Antonio Puga: un pintor gallego en la corte de Felipe IV, Seguido del apéndice «Los libros que poseía el pintor» por F. J. Sánchez Cantón*. Santiago de Compostela, 1952, p. 91; sobre el artista véase también E. YOUNG, «Antonio Puga, his place in Spanish painting, and the Pseudo-Puga». *The J. Paul Getty Museum Journal* vol. 3, 1976, pp. 47-65.

*del Espejo*<sup>83</sup>. También la poseía el mismo Diego Velázquez (1599-1660), pintor real, en su exquisita biblioteca<sup>84</sup>. Igualmente aparece en la del erudito pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz (1661), tan preocupado por las cuestiones de iconografía como su correspondiente Francisco Pacheco, pues tenía la intención de realizar un tratado sobre el tema, en cuyo inventario se anotaba: «Otro libro de arquitectura de Juan de Arphe enquadernado en pergamino en ocho reales»<sup>85</sup>. El pintor valenciano Vicente Salvador Gómez (1637-1700) también poseía el libro de Juan de Arfe en su biblioteca<sup>86</sup>. Salvador Gómez, además, fue autor de una cartilla de dibujo que quedó incompleta: *Cartilla y fundamentales reglas de la pintura*<sup>87</sup>. Se trata de una cartilla de dibujo en la que el autor introduce un diálogo entre un Maestro y su Discípulo, mostrándole el primero todo un repertorio de dibujos que tiene que repetir de las diferentes partes del cuerpo humano<sup>88</sup>. En el Proemio, el Maestro cita a los autores de los libros de pintura y señala a los italianos Vasari, Armenini, Lomazzo o Leonardo da Vinci, y a Vicente Carducho, Francisco Pacheco y la *Varia* Juan de Arfe entre los españoles<sup>89</sup>. El pintor Bartolomé Pérez, a su muerte en Madrid en 1698 también poseía una *Varia* de Arfe en su biblioteca, acompañada tan sólo de

83 MARQUÉS DE SALTILLO, «Un pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel». *Arte español* 1944, pp. 43-48; M.C. GARCÍA RODRÍGUEZ, ob. cit., pp. 479-493; A. ATERIDO FERNÁNDEZ, «The first owner of the Rokeby Venus». *Burlington Magazine* 143, n. 1175, 2001, pp. 91-94.

84 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, «La librería de Velázquez», en *Homenaje a Menéndez Pidal*. III. Madrid, 1925, pp. 379-406; IDEM, «Los libros españoles de la biblioteca de Velázquez», en *Varia Velazqueña*. I. Madrid, 1960, pp. 640-648; P. RUIZ PÉREZ, *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez*. Sevilla, 1999.

85 E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla, t. III.(II) Pintores*. Valladolid, 1946, p. 91, n. 89.

86 B. NAVARRETE PRIETO, «Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano: nuevos documentos y fuentes formales». *Ars Longa* n. 6, 1995, pp. 135-140; S. SALORT PONS y M.J. LÓPEZ AZORÍN, «Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII». *Archivo Español de Arte* n. 296, 2001, pp. 393-424; como Vicente Salvador Gómez adquirió los «libros y papeles» que el granadino Alonso Cano (1601-1667) había enviado a Valencia, se ha querido reconstruir la biblioteca del artista granadino a través de la de Vicente Salvador Gómez, lo que parece un poco excesivo puesto que no sabemos los libros que realmente tenía Alonso Cano en Valencia ni los que Salvador Gómez adquiriría en otras compras; además de la bibliografía anterior, la librería de Alonso Cano también ha sido reconstruida por B. NAVARRETE PRIETO, M.J. LÓPEZ AZORÍN y S. SALORT PONS, «Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso Cano», en I. HENARES CUÉLLAR (dir.), *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Catálogo de la Exposición. Granada, 2001, pp. 153-155; aceptando estos pies forzados, naturalmente la *Varia* de Arfe estaría en la biblioteca de Alonso Cano.

87 «Cartilla y fundamentales reglas de la pintura por las cuales llegará uno a çer mui ducho pintor / Descrívela Vicente Salvador y Gómez, familiar del Santo Oficio de la Inquiciçion y sçençor de las pinturas...». El manuscrito se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, sig. II/3727; la citó y extractó parte de su discurso F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Madrid, 1923-1941, III, pp. 85-90.

88 Fue reproducida por D. ANGULO y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Corpus of Spanish Drawings*. IV. Londres, 1988, n. 402-407.

89 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes...* ob. cit. III, p. 90.



otro libro de Vignola<sup>90</sup>. Mientras, ya en pleno siglo XVIII, en 1720, en Valladolid, el pintor Ignacio Prado hacía inventario de sus bienes antes de casarse. Allí se refleja que contaba con una surtida biblioteca artística, con un puñado de libros de arquitectura y pintura, italianos y españoles donde también estaba representada la *Varia* de Juan de Arfe entre Vignola, fray Lorenzo de San Nicolás, la Geometría de Durero, Palomino, Serlio, Palladio, dos ejemplares de Vitruvio, Lomazzo, Carducho y Butrón<sup>91</sup>. Sólo faltaban cuatro años para que Antonio Palomino recogiera el sentir de más de un siglo de artífices fascinados por la *Varia* y ubicara a Juan de Arfe en su *Parnaso español* por su «oportunísima erudición».

---

90 P. CHERRY, «New documents for Bartolomé Pérez». *Apollo* n. 397, 1995, pp. 43-48.

91 E. GARCÍA CHICO, *Documentos...* ob. cit., pp. 294-296.

# Plata labrada en la capitana de la flota de Nueva España del año 1758

CARMEN HEREDIA MORENO

*Universidad de Alcalá*

El análisis de los libros de registros de las flotas de Nueva España y de Tierra Firme, que arribaron al puerto de Cádiz durante los reinados de Carlos II y de Felipe V, ha ido desvelando la cantidad aproximada de plata labrada que se importó a la Península desde ambos virreinos americanos<sup>1</sup>. Continuando con esta misma línea de estudio, efectuamos ahora una primera aproximación a la época de Fernando VI, para tratar de conocer hasta qué punto la bonanza económica iniciada a finales del XVII se refleja en la cuantía y en la calidad de las remesas enviadas de América tras mediar el siglo XVIII.

En esta ocasión examinaremos las mercaderías de un solo navío, el Don Fernando, capitana de la flota de Nueva España al mando de don Joaquín Manuel de Villura y bajo el control del maestre de plata don Juan José de Goicoa, que llegó a Cádiz en el año 1758 procedente de Veracruz<sup>2</sup>. La elección se debe a que su cargamento en

---

1 C. HEREDIA MORENO, «Envíos de plata labrada a España durante el reinado de Felipe V», en J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO ((coords.), *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. México D.F. y León (España), Universidad de León e Instituto Nacional de Antropología e Historia (México), 2008, pp. 265-294. C. HEREDIA MORENO, «Plata labrada de Indias en las flotas de Nueva España durante el reinado de Carlos II (1665-1700)», en prensa. C. HEREDIA MORENO, «Los viajes transatlánticos. Objetos artísticos en las flotas de Tierra Firme durante el reinado de Carlos II», en prensa.

2 Archivo General de Indias (en adelante AGI), *Contratación*, Leg. 2039.

plata labrada supera al de la mayoría de los galeones conocidos y a que la fecha de su venida a la costa andaluza coincide aproximadamente con el final del reinado de Fernando VI. El monarca, abrumado por el fallecimiento de su esposa doña Bárbara de Braganza, se sumió en un profundo estado depresivo que lo imposibilitó para gobernar y que lo llevaría a la muerte pocos meses más tarde en agosto de 1759<sup>3</sup>. Según sus biógrafos, la política de neutralidad conscientemente desarrollada por el rey había continuado propiciando cierta recuperación demográfica y económica, que trajo como consecuencia el auge del comercio con América y, al menos en teoría, la disminución del fraude en la Carrera de Indias, apoyada también en el fin del monopolio de las flotas y en la generalización de los navíos de aviso<sup>4</sup>.

El porte de los galeones que cruzaban el Atlántico desde finales del siglo XVII se ha estimado entre unas 1000 y 1200 toneladas<sup>5</sup> y la cantidad de plata –labrada o en bruto– que transportaban podía sobrepasar las 300. Por ejemplo, del galeón Nuestra Señora de las Mercedes, que naufragó frente a las costas de La Habana en 1698, el gobernador de la ciudad logró recuperar hasta 302.000 kilos en lingotes o en piezas manufacturadas con este metal noble.

En cuanto a la plata labrada que se registraba en cada navío conforme a la normativa en vigor, durante la segunda mitad del XVII pocas veces se superaron los 1000 marcos de peso (230 kgs), aunque algunos documentos demuestran que, en la realidad, las cifras solían ser mayores. La «liquidación de los fletes de la cajonería que bino en los cuatro galeones de guerra» de la flota de Nueva España del año 1671 arrojó un total de 5215 marcos de plata labrada (unos 1199 marcos en cada embarcación)<sup>6</sup>, pero en el correspondiente Libro de Registro apenas se detectan alrededor de 300<sup>7</sup>. En el galeón Virgen de Atocha, capitana de la flota de 1679 se declararon unos 650 marcos<sup>8</sup>, si bien es probable que el peso real de las piezas sobrepasase con creces esta cantidad.

De la misma forma, los buceos de navíos naufragados durante el seiscientos mostraban profundas diferencias entre las mercancías que se declaraban y las que se embarcaban de forma clandestina. Un buen ejemplo encontramos en la recuperación del cargamento del mencionado Nuestra Señora de las Mercedes, que dejó al descubierto un importante intento de fraude contra la Real Hacienda<sup>9</sup>.

3 J.L. GÓMEZ URDÁÑEZ, *Fernando VI*. Madrid, 2001.

4 J.L. GÓMEZ URDÁÑEZ, ob. cit. R. FERNÁNDEZ DÍAZ y R. GARCÍA VALCÁRCEL, *Historia de España*, 8. *Los Borbón*. Madrid, 2004, pp. 282 y ss.

5 F. SERRANO MANGAS, *Los galeones de la Carrera de Indias, 1650-1700*. Sevilla, 1985, pp. 17 y ss. y «Las flotas de la plata», en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid, 1999, pp. 323-331.

6 AGI., *Escribanía de Cámara de justicia*, 1160 A, f. 393.

7 AGI., *Contratación*, 1952, f. 151, y 1953, ff. 118v y 143.

8 C. HEREDIA MORENO, «Plata labrada de Indias...» ob. cit.

9 F. SERRANO MANGAS, «Las flotas de la plata» ob. cit. pp. 323-331.

Otro caso fraudulento se destapó con motivo del rescate del galeón Nuestra Señora de las Maravillas, almiranta de la flota de Tierra Firme del año 1656 al mando del marqués de Montealegre, que se hundió cerca de La Habana en el paraje de los Abrojos. En las operaciones de salvamento, dirigidas por el capitán Juan de Somovilla, se pudo constatar que se transportaban fuera de registro más de 400 barras de plata, así como numerosas piezas de plata labrada y alhajas<sup>10</sup>.

Algunos datos sobre el siglo XVIII ofrecen unas cantidades sensiblemente mayores, pero se refieren de manera global al conjunto de las flotas y no a cada una de las embarcaciones. Además, las cifras no son por completo fiables ya que revelan importantes discrepancias dependiendo de las fuentes que se manejen. Si se considera la documentación de la Audiencia de México, el valor de las piezas suntuarias de metales preciosos registradas por particulares superaba en algunos casos los 12.000 marcos de plata y los 300 castellanos de oro. Por ejemplo, en la del año 1733 se transportaron 12.593 marcos y medio y 338 castellanos, y en la del 1737 se alcanzaron 12.193 marcos y medio y 695 castellanos, de plata labrada y alhajas de oro, respectivamente<sup>11</sup>. En cambio, en los correspondientes *Libros de Registros* apenas se llegan a detectar 5.614 marcos de plata y sólo 3.286 corresponden al cargamento de la capitana<sup>12</sup>.

Por lo que concierne al navío Don Fernando, hasta el momento no se ha descubierto ningún tipo de contrabando y el número de partidas de mercaderías preciosas y de plata labrada rebasa el medio centenar. Esta cantidad parece indicar que la embarcación transportaba un cargamento suntuario bastante superior al de la mayoría de los ejemplos analizados hasta la fecha. Además, el detalle y la meticulosidad de algunos registros permiten conocer el peso y la procedencia de los fletes, el nombre de los indianos y de los destinatarios, y la tipología de las piezas o, al menos, su carácter civil o religioso<sup>13</sup>.

Junto a la plata labrada se entremezclan alhajas de oro, piezas de carey y algunas pinturas, además de objetos de marfil y tibores y lozas de China. Estos últimos habían llegado al puerto de Acapulco en el galeón de Manila y se llevaron hasta el de Veracruz por tierra, a través del istmo de Panamá. Entre estas mercancías de procedencia oriental figuran dos tibores con tapa que regaló Ana María de Guraya al ayuntamiento de Mondragón en Guipúzcoa (partida nº 343). Por el mismo conducto,

10 J. de CASTRO, *La recuperación de pecios en la Carrera de Indias*. Lérida, 1990, pp. 13-15.

11 Estos y otros datos sobre el siglo XVIII procedentes del AGI. *Audiencia de México*, *Legs. 2977 a 2986* los recoge J.J. REAL DÍAZ, *Las ferias de Jalapa*. Sevilla, 1959, cuadro n. 2.

12 C. HEREDIA MORENO, «Envíos de plata labrada...» ob. cit., pp. 290-292. En este trabajo no pudimos localizar el Libro de Registros de la flota de 1733 que sumaría, según la documentación de la Audiencia de México, otros 12.593 marcos de plata labrada a añadir a las cantidades ya conocidas que llegaron a España durante el reinado de Felipe V.

13 Algunos registros describen con detalle el tipo de embalaje de las piezas. Por ejemplo: «Un caxón empetatado, engoangochado, cavezeado de cuero, marcado y numerado [...], que incluye...» (n. 155 y 293). «Una petaquilla de paxa...».

José de Ravago mandó un San Antonio de marfil a su pariente Francisco Fernández de Ravago, mercader y factor, vecino de Cádiz, que siete años más tarde consiguió licencia de pasajero para viajar a Nueva España con cuatro criados<sup>14</sup>. De China procedía también el lote de platos, bacías, candeleros y pichel de metal que el mercader y factor gaditano Gregorio García trajo consigo en la mencionada nave<sup>15</sup>.

Por lo que concierne a la orfebrería, Andrés Blanco Bermúdez, vecino de Manila, envió dos cruces de guión y dos cálices con sus correspondientes juegos de vinajeras a Tomás Sánchez de Quirós, apoderado de la ciudad y comercio de Manila en Cádiz.

Incluyendo este último lote, se contabilizan cincuenta y cinco partidas de plata labrada, trece de las cuales iban destinadas íntegramente a iglesias o conventos repartidos por toda la geografía española, según se indica de forma expresa. Otras varias, también de tipología religiosa, estaban dirigidas a mercaderes o a compañías comerciales «para uso de iglesia». De las restantes, casi todas de carácter civil, una procedía de los bienes de difuntos de Antonio José Ruiz para sus herederos, otra la envió un particular como regalo para el ayuntamiento de Mondragón y las demás se remitieron para uso personal de otros tantos particulares o para abastecimiento del comercio y de compañías mercantiles. El peso global de los enseres de plata, sin contar el de tres registros que no se detallan, ascendió a 4.614 marcos, que equivalen a algo más de 1.061 kilos, es decir, 1.328 más que los que se embarcaron en la capitana del año 1737<sup>16</sup>. Su coste total es más difícil de calcular, incluso contando sólo el valor material de las piezas. En 1737 se había establecido el precio del marco de plata nueva en 80 reales, sin embargo las pocas indicaciones que se anotan en los registros sobre este punto indican que la valoración de la plata vieja no solía sobrepasar los 8 ducados por marco, es decir, 64 reales, y que nunca se tenía en cuenta el precio de la hechura. Por lo tanto, el monto total de las piezas del navío Don Fernando, alcanzó entre 369.120 y 295.296 reales según las estimaciones concretas del maestro de plata y de las autoridades fiscales en cada caso.

En cuanto a la tipología de las obras, en el Libro de Registros figuran hasta veinticuatro variedades distintas. Ocho de ellas son de estricta funcionalidad religiosa, con claro predominio de los cálices (12), seguidos de las patenas, vinajeras (8) y cruces (4), frente a las custodias, coronas, crismas o campanillas de las que sólo consta un ejemplar. Además se mencionan cuatro tipos diferentes de piezas de iluminación, de uso indistinto, profano o religioso, entre las cuales destacan en primer lugar las lámparas (6), además de candeleros (3)<sup>17</sup>, arañas (2) y candeleros (2).

14 AGI, *Contratación*, 5508, N.2, R.9.

15 AGI, *Contratación*, 5500, N.1, R.19.

16 J.J. REAL DÍAZ, ob cit., cuadro n. 2, menciona que el valor de toda la plata labrada de la flota de 1758 se estimó en 14.025.978 pesos.

17 Un caso excepcional fue el del candelero de plata quintada (n. 325) que la Compañía mercantil de Gaspar Sáenz registró para entregar en Cádiz a Eugenio González Maldonado con destino al culto de Nuestra Señora de Poveda en Villa de Prado, que pesó más de 130 marcos.

El resto se distribuye entre piezas para servicio de mesa, como platos, cucharas, tenedores, bernegales o picheles, y objetos de aseo, como una bacia de barbero con su concha y jarro o un estuche de Carey y plata con un completo juego de tocador. Un repertorio indeterminado de alhajas y menudencias más una treintena de cajones de contenido ignorado completan el conjunto.

Por lo que respecta a la situación social de los indianos, algunos pertenecían a órdenes militares y desempeñaban un puesto en la administración de Nueva España, como don Martín de Reinosá Mendoza y Laviano, coronel de la de Calatrava y gobernador de la provincia de Michoacán, o José Fernández de Monjardín, caballero de Santiago. Entre los que formaban parte del clero secular o regular se cuentan José de Villegas, canónigo de la catedral de Valladolid<sup>18</sup>, el doctor don Baldomero Colomo, Magistral de la catedral de Guadalajara, don Manuel Rubio Salinas, arzobispo de México, o el trinitario descalzo fray Juan del Santísimo Sacramento. Se recogen también los nombres de Pedro de Vargas, licenciado y médico de cámara del citado arzobispo, el del maestre de nao Pedro Sánchez de Córdoba<sup>19</sup> y el de numerosos individuos sin status conocido.

Se citan además los nombres de muchos comerciantes, cargadores o factores, es decir, profesionales que negociaban habitualmente en la Carrera de Indias con estos productos suntuarios, bien a título personal o en el de su compañía mercantil, bien actuando como apoderados de terceras personas, aunque en alguna ocasión también participaban en la Carrera como donantes. Es el caso del navarro Miguel Francisco de Gambarte, el vizcaíno José de Arria, el onubense Diego García Bravo o Pedro Sánchez de Córdoba, vecino del Puerto de Santamaría. Todos ellos figuran como mercaderes o cargadores de Indias y desarrollaron una importante actividad a ambos lados del Atlántico durante varios años<sup>20</sup>. Sin embargo, algunos no se olvidaron de su patria chica y ofrecieron a sus iglesias y conventos ricos ajuares litúrgicos.

El lugar de residencia de estos indianos coincide casi siempre con los centros plateros más importantes del Virreinato, como México, Guadalajara, Puebla de los Ángeles, Guanajuato, Zacatecas o Guatemala, pero también aparecen en los registros

---

18 AGI, *Indiferente*, 221, N. 133. Se conoce que era cura del partido de Ixtlán en el obispado de Michoacán y que solicitó la chantría de la catedral de Valladolid donde obtuvo una canonjía el 3 de marzo de 1750.

19 AGI, *Contratación*, 5494, N.3, R.9. Vecino del Puerto de Santa María, pasó a Veracruz en 1752 en compañía de un criado. En AGI, *Contratación*, 1556, se menciona como maestre del navío San Miguel y Ánimas, alias el Veneciano, en el año 1755.

20 Aunque no figuran en las relaciones de los libros de matrícula recopiladas por J. RUIZ RIVERA, *El Consulado de Cádiz. Matrícula de comerciantes, 1730-1823*. Sevilla, 1988, sus nombres y actividad se conocen por los archivos parroquiales o por diversas fuentes del AGI. Por ejemplo, C. HEREDIA MORENO, «Los indianos navarros y sus legados de plata labrada», en J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (Coords.), *OPHIR en las Indias. Estudio sobre la plata americana siglos XVI-XIX*. León, 2010, pp. 158-160 y 163, recoge datos sobre Gambarte. Pedro Sánchez de Córdoba obtuvo licencia para pasar a Veracruz con su criado Francisco Fernández en 4 de marzo de 1752 (AGI, *Contratación*, 5494, N.3, R.9).

algunos individuos avecindados en Texcoco, Teusitlan (Teziutlán?) o Jalapa, entre otras localidades de Nueva España. Jalapa, situada a pocas leguas de Veracruz, no contaba, que sepamos, con artífices ni con talleres de orfebrería significativos, pero sus vecinos podrían abastecerse sin dificultad en la propia ciudad de Veracruz o en sus famosas ferias que se celebraban al amparo de la llegada y partida de las flotas<sup>21</sup>.

La mayor parte de todas estas mercancías han desaparecido o se ignora su paradero actual, pero los documentos constituyen pruebas elocuentes del volumen y de la importancia del comercio transatlántico de plata labrada entre el virreinato de Nueva España y la Península a mediados del siglo XVIII.

Se desconoce, por ejemplo, si aún existe la lámpara enviada para Nuestra Señora de los Ángeles en Gorozia (señorío de Vizcaya) por el cargador José de Arria<sup>22</sup>. Tampoco tenemos ninguna noticia sobre el interesante legado de plata religiosa y civil que donó Gabriel de Arteaga para la Virgen de Loreto en Peña Castillo (Cantabria)<sup>23</sup>. Igual sucede con otras donaciones que se documentan para Nuestra Señora de Poveda en Villa de Prado (Madrid), San Julián de Maugrenze? (Galicia), Nuestra Señora de Hoz en (Guadalajara)<sup>24</sup> o la Virgen de la Peña en la iglesia de San Martín de la localidad castellana de San Pedro Manrique. Así mismo, carecemos de datos sobre el juego de cáliz y vinajeras que Pedro Rodríguez ofreció a la parroquia de Mendivil<sup>25</sup>, sobre el cáliz remitido para la iglesia de Riaño (Asturias) o sobre los 10 marcos de plata labrada que José Fernández de Monjardín donó para «adorno del Señor Sacramentado, villa y concejo de Yllano en el Principado de Asturias»<sup>26</sup>. En el caso de este último donante, natural de la localidad asturiana de Illano, el regalo pudo deberse a su agradecimiento personal por la concesión del título de caballero de la Orden de Santiago que había obtenido en el año 1750<sup>27</sup>.

---

21 J.J. REAL DÍAZ, ob. cit. pp. 13 y ss. La feria se había fundado por Real Cédula de Felipe V de 1718 y se celebró casi sin interrupción hasta 1776.

22 No lo recoge J.A. BARRIO LOZA y J. R. VALVERDE PEÑA, *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986.

23 Ninguna noticia en S. CARRETERO REBES, *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, 1986.

24 Suponemos que la documentación se refiere al Santuario de Nuestra Señora de Hoz en el Señorío de Molina de Aragón (Guadalajara).

25 Según M.C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra, III, Merindad de Olite*. Pamplona, 1985, pp. 349-351 en la iglesia navarra de Mendivil no se conserva ninguna pieza procedente de Hispanoamérica.

26 Y. KAWAMURA, *El arte de la platería en Asturias. Periodo barroco*. Oviedo, 1994, p. 5 cita una custodia mexicana barroca de sol (n. 49) fechada en el año 1757, sin indicar su paradero, pero por su iconografía con san Francisco arrodillado sujetando el viril parece iba destinada a un monasterio franciscano, circunstancia que no se menciona en el Libro de Registros de la capitana de 1758. Además, suponemos que su peso es superior a los 8 marcos de alhajas que ofreció José Fernández Monjardín para el lugar de Illano. En cuanto al «cáliz consagrado» que Sebastián Álvarez Casaprima envió a un familiar, que era sacerdote de la iglesia de Riaño, tampoco hemos logrado localizar ningún vestigio.

27 Archivo Histórico Nacional (AHN), OM/EXPEDIENTILLOS, N.7491 y EXP. 2992.

En cambio sí es posible relacionar otros envíos de plata labrada del año 1758 con determinadas piezas que todavía existen. Según la partida nº 560 del libro de registros del navío Don Fernando, José de los Ríos Matilla dispuso en su testamento que dos cajoncitos con alhajas de plata para servicio de iglesia, que pesaron 40 marcos, se remitieran a su familiar Javier de los Ríos, sacerdote de Naveda (o Navedo?), jurisdicción de Campoo en el arzobispado de Burgos, para el culto de su parroquia. En esta localidad cántabra próxima a Reinosa se conserva un cáliz barroco mexicano de mediados del XVIII que pudo llegar por este conducto<sup>28</sup>. Incluso no descartamos que el cáliz, vinajeras y lámpara, de cronología similar y del mismo origen, que se custodian en la cercana parroquia de San Sebastián de Reinosa formasen parte de este mismo legado<sup>29</sup>. El hecho de que los documentos no detallen el contenido de los dos cajones nos impide precisar este punto.

También es probable que entre los 20 marcos de plata labrada que remitió el trinitario fray Juan del Santísimo Sacramento para socorrer a la iglesia de Málaga después del terremoto del año 1755 se incluyese el cáliz mexicano que hoy se guarda en la del colegio de los jesuitas de la capital andaluza<sup>30</sup>. Además, la parroquia de San Sebastián de Antequera posee otro cáliz mexicano que lleva la inscripción DON MIGUEL FRANÇO DE GAMBARTÉ PIDE LO ENCOMIENDEN A DIOS OFRECIENDO ESTAS ALHAJAS PARA EL CULTO DIVINO. HIJO DE PUENTE LA REINA I VEZ(I)NO DE MEXICO<sup>31</sup>. Ignoramos las circunstancias de su llegada a la iglesia antequerana pero, en el terreno de la hipótesis, esta pieza podría haber pertenecido al lote de plata labrada que el donante, un conocido y piadoso indiano navarro<sup>32</sup>, había embarcado años atrás en el galeón San Francisco, alias «el Soberbio». El navío naufragó en el Real Sitio de la Barrosa el 1 de febrero de 1752 pero se lograron recuperar algo más de 34 marcos de los 52 registrados en Veracruz<sup>33</sup>. Entre las piezas rescatadas se menciona un copón que todavía se conserva en el convento de Clarisas de Estella (Navarra)<sup>34</sup> y una custodia, vinajeras e incensario, desaparecidos en la actualidad. En el mismo documento se reseña un cáliz,

28 S. CARRETERO REBES, ob. cit., pp. 61 y 82-83.

29 S. CARRETERO REBES, ob. cit., pp. 89, 137, 143.

30 Lo recoge R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *La platería en la diócesis de Málaga*. Málaga, 1997, p. 582, n. 249 y fig. 420.

31 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, ob. cit., p. 582, n. 248, fig. 419.

32 C. HEREDIA MORENO, «Arte Hispanoamericano en Navarra», en M.C. GARCÍA GAINZA y R. FERNÁNDEZ GRACIA (Coords.), *Presencia e influencias exteriores en el Arte Navarro*. Pamplona, 2008, pp. 352-353.

33 C. HEREDIA MORENO, «Los indianos navarros y sus legados...» ob. cit., p. 463. Según J.M. SÁNCHEZ y R. MACÍA, «Incidencias en el comercio artístico entre América y España. El naufragio del navío San Francisco, alias el Soberbio», en J.M. GONZÁLEZ GÓMEZ y M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ (eds.), *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*. Sevilla, 2010, T. I, p. 532, se perdieron 638 marcos de plata labrada de los 764 que transportaba el navío.

34 C. HEREDIA MORENO y otros, *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*. Pamplona, 1992, p. 92, n. 46.



que también se ha dado por perdido pero que bien pudiera ser el de Antequera. El hecho de que su inscripción no indique su lugar de destino permite aventurar que la pieza se hubiese extraviado a raíz del rescate del Soberbio.

Otra hipótesis razonable sería considerar el de Antequera como parte de los 25 marcos y 6 onzas y media de plata labrada en «alhajas para servicio de Iglesia» que el mismo indiano navarro cargó en el año 1758 en el navío don Fernando y que fueron recogidos por los Sres. Guardia, Vergara y Compañía establecidos en Cádiz<sup>35</sup>. No obstante, desconocemos qué tipo de relaciones personales vincularían a Gambarte con esta institución religiosa malagueña.

En cuanto a los legados para Guipúzcoa, también es posible que el cáliz mexicano que se conserva en la parroquia de Oñati<sup>36</sup> sea resto de la donación de Miguel de Gallautegui y Olazarán, vecino de Texcuco, para el convento de monjas franciscanas de Santa Ana de dicha localidad. De la misma manera estimamos que parte de las alhajas de plata, estampas y loza de China que el arzobispo de México don Manuel Rubio Salinas remitió a Cádiz para varios particulares tuviesen como destino último algún convento o iglesia. Por lo tanto, no es descabellado relacionar con esta donación del prelado la custodia mexicana de plata sobredorada con el viril adornado de piedras preciosas del monasterio alavés de Santa Brígida, tanto más cuanto su inscripción informa que DIO [ESTA CUSTODIA] EL ILMO. SR. D. MANUEL RUBIO SALINAS ARZOBISPO DE MÉXICO PARA EL CONVENTO DE LAS RELIGIOSAS DE STA. BRÍGIDA DE LA CIUDAD DE VITORIA. AÑO DE 1756<sup>37</sup>.

Muchos otros ajuares de platería religiosa llegaron en la capitana de la flota de 1758, pero su localización resulta más problemática. En el año 1992 se identificaron un cáliz y una salvilla de vinajeras mexicanas de la parroquia de San Miguel de Cumbres Mayores (Huelva) con las piezas que había enviado en dicho galeón don Diego Garzía Bravo, natural de esta localidad onubense<sup>38</sup>. La identificación se basaba en un documento parroquial que dice:

«Tiene esta dicha iglesia un cáliz dorado por dentro y fuera, labrado de relieve, embutido en caja de filigrana el mástil y media copa, de particular hechura, con su plato y vinaxeras y campanilla y los campos de miniatura

35 AGI, *Contratación*, Leg. 2039, n. 131.

36 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, «Platería Iberoamericana en Guipúzcoa, siglos XVI a XVIII», en J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (coors.), *OPHIR en las Indias...* ob. cit., p. 502, recoge el cáliz y copón de Mutiloa, donados por Jacinto de Murguiondo, y la custodia de Mondragón, que llegaron a estas localidades guipuzcoanas en 1758 y que debieron embarcarse en la almiranta o en otro navío de esta misma flota.

37 Se dio a conocer en M. ENCISO VIANA y otros, *Catálogo Monumental de Álava. Vitoria*. T. III. Vitoria, 1968, p. 260. R. MARTÍN VAQUERO, «Platería hispanoamericana en la ciudad de Vitoria», en *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid, 1993, p. 694, recoge datos sobre la fundación del convento.

38 J.M. PALOMERO PÁRAMO, *Plata labrada de Indias*. Huelva, 1992, p. 46.

en plata, que imbió la limosna en una caxa forrada por dentro en grana y por fuera en cabritilla galoneada Dn Diego García Bravo natural desta villa y vecino de México, con más dos piezas de colonia doble de la China, para cingulos y necesidades de esta especie, lo que entregó a todo el clero por mano de Dn Joseph García Bravo, su hermano...»<sup>39</sup>.

Al parecer, el presunto donante venía desarrollando una significativa actividad en el comercio de la Carrera de Indias, hasta el punto de que residía en México y fue nombrado cónsul de su universidad de mercaderes. Por tanto, no resultaría extraño que su buena fortuna lo impulsara a ser generoso y agradecido con la parroquia de su patria chica, como era habitual entre los indianos. De hecho, en el nº 394 del libro de registro del navío Don Fernando se mencionan

«dos caxones [...] que contienen una lámpara de plata, dos cálices con sus platillos y vinajeras, que todo pesa 46 marcos, 2 onzas, y lienzo de pintura, de cuenta y riesgo de don Diego Garzía Bravo, vezino de México, para entregar en Cádiz a don Francisco Alejo de Vich»<sup>40</sup>.

Aunque no se indica el lugar de la donación, no hay que descartar que parte de los 46 marcos de plata labrada estuviesen destinados a la parroquia onubense de su villa natal. Sin embargo, en el documento parroquial se afirma que se trata de unas obras de filigrana, técnica que no aparece en las piezas de Cumbres. Por otra parte, también existe constancia documental y material de otros legados hispanoamericanos remitidos por el capitán Juan Gómez Márquez a esta misma iglesia entre 1616 y 1619. Estas últimas circunstancias nos inclinan a considerar que la donación del cáliz que nos ocupa pudo deberse a la munificencia de este segundo indiano, vecino también de la misma villa onubense, como ya se apuntó hace bastantes años<sup>41</sup>. Además, su original diseño y su ornamentación se apartan de los modelos capitalinos habituales y se acercan a los de otros importantes centros plateros como Guadalajara, Antigua o la propia Oaxaca donde residía Gómez Márquez.

Del resto de plata labrada embarcada en el navío Don Fernando no tenemos noticias. En cualquier caso y a tenor de todo lo dicho, hay que concluir que el sistema de transporte y la mecánica de los registros de embarque en las flotas de Nueva España continuaron durante el tercer cuarto del siglo XVIII prácticamente igual que en las etapas precedentes. Sin embargo se observa un incremento en el volumen de enseres suntuarios de metales preciosos, que podría obedecer a la

39 Ibídem.

40 AGI, *Contratación*, Leg. 2039, n. 394.

41 M.C. HEREDIA MORENO, *La Orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980. T. I, pp. 291-291 y fig. 328. J.M. GONZÁLEZ GÓMEZ, «El mecenazgo americano en las iglesias de Cumbres Mayores», en *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*. Huelva, 1992, pp. 139-150.

bonanza económica y a la disminución del fraude respecto a épocas anteriores. Tampoco descartamos que se trate de un aumento puntual en esta fecha concreta y que el análisis de los fletes de otros galeones contemporáneos permita precisar estas estimaciones en el futuro.

Para concluir, en el cuadro adjunto sintetizamos todas las partidas de plata labrada del navío Don Fernando, indicando en las diferentes columnas y en la medida de lo posible el número de registro y el nombre del remitente con su lugar de residencia, el tipo de mercancía, su peso y su precio y, por último, su destino final y su uso, así como el nombre del individuo receptor o de la institución a la que iba dirigida. Cuando estos nombres no constan, se ha optado por incluir el de los factores, apoderados o el de alguna otra persona implicada.

PLATA LABRADA EN LA CAPITANA DE LA FLOTA DE NUEVA ESPAÑA DE 1758			
Nº de registro y remitente	Mercancía	Peso y precio	Destino y uso
41.-Martín de Reinoso Mendoza, coronel, orden de Calatrava	1 cajón con plata labrada	180 marcos	Mª Barón de Chávez, Puerto de Santamaría
49.-Fray Juan del Stmo. Sacramento, trinitario descalzo	Plata labrada	20 marcos	Ayuda a iglesia de Málaga después del terremoto
131.-Miguel Francisco de Gambarte, México	Alhajas para servicio de iglesia	25 marcos, 6 onzas y media	Sres. Guardia, Vergara y Cía, Cádiz
136.- Francisco Javier Fernández de Gomera	1 cajón con plata labrada	72 marcos, 2 onzas	Cádiz
155.- Gabriel de Arteaga	Cáliz, patena, campanilla, lámpara y cruz de Jerusalén, recaudo de barba de metal esmaltado con concha y jarro, y un estuche de carey guarnecido de plata con 5 navajas, tijeras, espejo, peine	42 marcos	Sres. José del Duque Muñoz/José Antonio de Elorga, Cádiz, con destino al santuario de Nuestra Sra. de Loreto del lugar de Peña Castillo (Cantabria)
199.- José González Calderón, México	1 cajón con plata labrada de su uso	50 marcos	Francisco Gutiérrez de la Huerta
265.- Antón Vázquez Ruiz, desde Jalapa, de cuenta de la destinataria	1 cajón con piezas de plata labrada	236 marcos y 7 onzas	Francisca del Castillo y Saavedra, Cádiz
270.- Manuel de Arroyo	- plata labrada y - carey	-76 marcos -1 arroba	Justo de Vera, Sevilla

234.- José Félix de Flores, en Jalapa, albacea de Antonio José Ruiz	339 piezas de plata labrada	68 marcos, 3 onzas, 8 adarmes	Su mujer e hijos, herederos, en Cádiz
293.- José de Arria, cargador	1 lámpara de plata	51 marcos, 1 onza	Juan de Garay, Cádiz, para Ntra. Sra. De los Ángeles, Gorozia (Señorío de Vizcaya)
301. Manuel Muñoz de Castañeda, México	Cáliz, copón, crismas y vinajeras de plata	12 marcos, 6 onzas	Francisco Casano, Sevilla
310.- Pedro de Vargas médico de cámara del arzobispo de México	1 cajón con plata labrada	12 marcos	«A don Lucas del Barrio», para uso de iglesia
317.- Antonio Sanz de Santa M <sup>a</sup> , cargador	1 cajón con plata labrada	160 marcos	Miguel Rodríguez, Cádiz
325.- Gaspara Saenz Rico y Compañía.	1 candil de plata quintada	130 marcos, 5 onzas y media	Eugenio González Maldonado, para el culto de Ntra. Sra. De Poveda, villa de Prado, arzobispado de Toledo
339.- Doctor don Baldomero Colomo, magistral de la Santa Iglesia de Guadalupe	1 cajoncito de plata labrada	34 marcos y medio	Manuel Colomo, Alfaro (La Rioja)
343.- Ana María de Guraya, México	-Cruz y peana de plata quintada -2 tiboires con tapas	-18 marcos, 4 onzas y media	«A los señores del Ilustre Ayuntamiento de villa de Mondragón Guipúzcoa»
343.- Miguel de Gallautequi y Olazarán, Tescuco	Cáliz, patena, platillo, vinajeras, campanilla, plata sobredorada	10 marcos (+ 39 pesos en plata doble por gastos hasta su destino)	Juan de Garay, Cádiz, para Convento Santa Ana, franciscanas descalzas, villa de Oñate (Guipúzcoa)
343.- Pedro Rodríguez vecino del lugar de Mendivil	Cáliz, patena, platillo, vinajeras, campanilla, de plata sobredorada	9 marcos	Tomás de Apodaca, Cádiz, para el culto de la iglesia de Mendivil
343.- José de Ravago	Lámpara de plata	61 marcos, 3 onzas	Francisco Fernández. de Ravago, Cádiz
343.- José de Ravago	-Alhajas de plata -San Antonio, marfil	-66 marcos, 3 onzas	Francisco Fernández. de Ravago, Cádiz
373.- Gregorio de Alzasua (Alsasua?)	-1 cajón con plata labrada	147 marcos y medio	Al remitente o a Gerónimo de Isasi, Cádiz
389.- Sebastián Álvarez Casa Prima, Orizava	1 cáliz de plata, consagrado	2 marcos	José Barbales Álvarez Casa Prima, cura de Riaño, Principado de Asturias, para el culto
392.- Antonio Gómez, México	-1 cajón con plata labrada	344 marcos	Francisco de Villanueva, Cádiz

394.- Diego García Bravo, México	-1 lámpara y 2 cálices con sus platillos y vinajeras. -Lienzos de pintura	46 marcos, 2 onzas	Francisco Alejo de Vic, Cádiz
424.- Andrés Blanco Bermúdez, Manila	2 cálices con patenas, 2 juegos de vinajeras con platillos y campanillas, y dos cruces de guión	10 marcos	Tomás Sánchez de Quiroz, Cádiz, apoderado de la ciudad y comercio de Manila
430.- Juan Adrián Povera?, Xalapa	-1 cajón con plata labrada	99 marcos, 4 onzas y media	Srs. Vincent y ci <sup>a</sup>
435.-Mateo del Valle Aiyón, Puebla de los Ángeles	12 cucharas y 12 tenedores de plata quintada	9 marcos, 2 onzas	Cádiz, para María del Valle Ayllón, Medina Sidonia
448.-Rodrigo Antonio de Neira, México	Varias piezas de plata labrada	25 marcos, 3 onzas, 3 adarmes	Cía. Pardo y Freire, para limosna iglesia de S. Julián de Maugrenze (Galicia)
456.- Pascual García de la Mata	Cáliz, patena, vinajeras y platillo	6 marcos, 7 onzas	«A don José Díaz Guittán»
457.- Bachiller Fco. Antonio de Eguiluz	1 lámpara de plata	56 marcos, 6 onzas	Domingo de Eguiluz? José Díaz Guittán?
466.Pablo J. Humeus, Jalapa, de cuenta de la destinataria	2 cajones con plata labrada	380 marcos, 2 onzas y media	María Theresa Jacobs, Sevilla
479.- Pedro Moreno, orden del destinatario	1 cajón con plata labrada	80 marcos	José de Mora, Cádiz.
509.- Antonio Tomatti De su cuenta y riesgo	1 cajón con plata labrada	100 marcos	Antonio Tomatti
510.- Juan López Carvajal	2 cajones con plata labrada	70 + 197 marcos	Juan López Carvajal
538. Antonio de Juille	1 Cajón con plata labrada	110 marcos	María Ignacia Juille o Juana Vicenta Juille
489.- Fco. Tavernilla, de cuenta de Manuel de Penagos	2 candiles de plata	20 marcos, 2 onzas	«A Nuestra Señora de Hoz»
516.- Ilmo. Sr. D. Manuel Rubio y Salinas, Arzobispo de México	-1 lámina y estampas - Loza de China -Alhajas de plata -Menudencias		José Díaz de Guittan, en Cádiz, «para varios sujetos»
520.- Gregorio García, mercader y factor, pasajero a Veracruz en 1757 (AGI, Contratación 5500)	-Plata labrada -14 platos, 2 bacías, 2 candeleros y 1 pichel, de metal, de China	-74 marcos	Gregorio García, en Cádiz, o a su poder
521.- Antonio González Dias, «Teusitlán»	1 lámpara de plata	33 marcos	Lorenzo González de Velde, Juan Manuel de Bulnes o Francisco Manuel de Celis

522.- Bachiller don José de la Barrena, de su cuenta y riesgo	-1 cajón con plata labrada para iglesia	24 marcos	José de la Barrena, Antonio Noriega o Fco. Ordóñez, Sevilla
529.- Luis Beltrán, Zacatecas, orden de Manuela de Torres, vecina de México	2 cálices con sus patenas de plata sobredorada (+ 750 pesos en plata doble)		«A don Juan María de Medina y Torres», para Ntra. Sra. de la Peña, iglesia S. Martín, villa de San Pedro Manrique en Castilla
544.- Juan Bautista de Aldasoro, México	1 custodia de plata sobredorada	10 marcos	José Antonio de Elorga o José de Villanueva, Cádiz.
560.- Disposición de Cayetano de Yudice, Guatemala, de cuenta de José de los Ríos Matilla, Mexico	2 cajoncitos con alhajas de plata para servicio de iglesia	40 marcos	Javier de los Ríos, Cádiz, para iglesia del lugar de Naveda, jurisdicción de Campoo, arzobispado de Burgos
561.- José Fernández Mojardín	Varias alhajas de plata labrada	8 marcos	«Adorno del Señor Sacramento, villa y consejo de Yllano?, Principado de Asturias
623.- Pedro Rodríguez de cuenta de Antonio Buttler	1 cajón con plata labrada	100 marcos, 2 onzas	Antonio Buttler, Cádiz
642.- Pedro Sánchez de Córdoba, cargador	1 cajón con plata labrada	160 marcos	Pedro Sánchez de Córdoba
651.- Ignacio Cadalso, de cuenta de Matías de Lamébuz	1 cajón con plata labrada	225 marcos	Matías de Lamébuz, Cádiz
648.- Frco. Montes, a cuenta de Fco. Díaz de Cossio, Guanahuato	1 cajón con 2 arañas y 1 corona de plata	33 marcos	Iglesia parroquial del lugar de Burzenillas en las Montañas
656. Matías Fernandez Alejos, de cuenta de Juan de Castañiza, México	Plata labrada	463 marcos y tres cuartos de onza	Lorenzo de la Azuela y Velasco
664.- José de Villegas	1 cajón con alhajas de plata labrada	16 marcos	«A don Fausto Gutiérrez Gayón, vecino de Cádiz
674.- Sáenz Rico y C <sup>a</sup> de cuenta de Pedro García de Simón	1 cajón con diferentes piezas de plata quintada	10 marcos	José de Mestas y Bustillo o José del Duque, para «Don Fernando Bustillo
706.- De cuenta de don Ricardo Gutiérrez, cura de la catedral de Puebla	1 cajoncito con: -1 cigarrera y 2 bernegales de plata y 1 librito de sermones		Juan Bautista Uztáriz, Cádiz
719.- Pedro Antonio de Cossio	1 cajón con plata labrada	256 marcos	Francisco Guerra de la Vega, Cádiz
727.- Pedro Lorenzo Rodríguez, de cuenta de Manuela de Gándara Gómez	- Plata labrada -2 sortijas	-20 marcos, 3 onzas - de a 7 adarmes de oro - 100 pesos	Miguel de la Pes[...], Cádiz



# Sobre cierta imagen de Don Juan de Austria en la joyería del siglo XVI

NATALIA HORCAJO PALOMERO

*Dra. en Historia del Arte e Investigadora de Joyería*

Entre los *colgantes figuras*, un tipo de joyas creación del Renacimiento, con origen en los Países Bajos, pero que gozó de amplio eco en Alemania y España<sup>1</sup>, se encuentran los de tema *humano-zoológico*, y en ellos, los que representan a un *guerrero cabalgando a un delfín*, un trabajo español, posiblemente sevillano, de la segunda mitad del siglo XVI<sup>2</sup>.

Son siete *colgantes*, realizados *circa* 1570, de los que dos se guardan en Madrid<sup>3</sup>, otros dos en Baltimore<sup>4</sup> y en Boston<sup>5</sup>, un quinto en Londres<sup>6</sup> (lám. 1), el sexto en Venecia<sup>7</sup> y el último en una Colección Privada (C.P.).

---

1 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea del siglo XVI. Estudio tipológico y temático*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992, Tomo II, vol. IV, p. 77. Ver en <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/0/AH0003801.pdf>

2 N. HORCAJO PALOMERO, ob. cit. Tomo II, vol. IV, p. 226.

3 Museo Arqueológico de Madrid, n. de inventario 1926/1/1 y Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, n. de catálogo CE01567.

4 Walters Art gallery, Baltimore, n. de catálogo 44.443.

5 Fine Arts, Bostón, n. de catálogo 64.517.

6 British Museum, Londres, n. de catálogo WB.158.

7 Fundación Cini, ha sido imposible localizar el n. de catálogo.



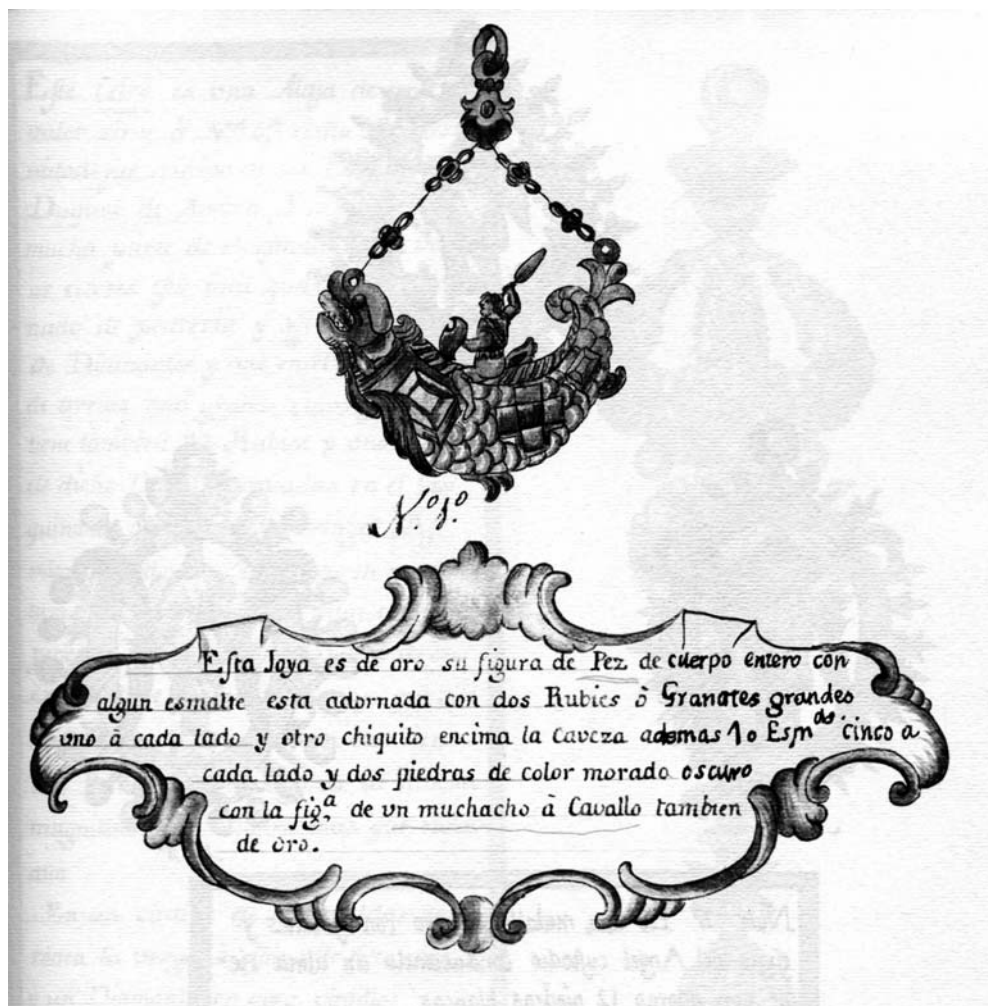


LAMINA 1. Colgante Don Juan de Austria (circa 1570-1580). British Museum, Londres. Fotografía © Trustees of the British Museum.

Y aunque no se conserven en la actualidad, por haber sido desmontados y fundidos, es necesario citar dos *colgantes* más (lám. 2), aunque uno haya perdido el guerrero, dibujados por Fray Cosme de Barcelona en el *Joyel de Guadalupe*<sup>8</sup>.

Son muy similares entre sí: El *delfín*, que más parece un *pez* gigante, lleva sentado a horcajadas a un *pequeño guerrero* armado, con un *escudo* redondo en una de sus

<sup>8</sup> Fray Cosme de BARCELONA, *Joyel de Guadalupe*, Códice 83, 1778-1793. Guadalupe, Cáceres, Folio 1, n. 1r y Folio 43, n. 1r.



LAMINA 2. Fray Cosme de Barcelona, Colgante Don Juan de Austria (circa 1570-1580). Joyel de Guadalupe (1778-1783), Códice 83, Folio 1, n. 1. Monasterio de Guadalupe. Cáceres.

manos, excepto en tres (Walters, Cini y Fine Arts); y en la otra, una *lanza* (Walters y Guadalupe), una *flecha* (Cini y C.P.) o una *maza* (el resto).

Estos *colgantes*, en oro esmaltado, engastados con piedras preciosas y perlas, son tan semejantes, que se podría incluso pensar que han sido realizados por un mismo taller, aunque no por un mismo artista, pues hay pequeñas diferencias entre ellos.

En todos el pez está realizado en oro esmaltado de blanco figurando escamas, con detalles puntuales de rojo, azul y verde en las agallas, aletas y cola y con un punto de negro en el ojo; en el cuerpo tiene piedras: esmeraldas, granates, amatis-

tas y cristal de roca, en talla tabla o cabujón<sup>9</sup>, embutidas en engastes «a la rusa», y como van suspendidos por dos cadenas a un eslabón, es allí donde suelen aparecer las perlas pinjantes, cuando no lo hacen en el vientre del *pez*.

Llama la atención la repetición de los colores del esmalte y en especial el uso de las mismas piedras, que como se verá más adelante, responde a un programa específico relacionado con la imagen alegórica de los colgantes.

Además, todos los peces son muy similares, grandotes y barrigudos, tienen la boca abierta, asomando la lengua, y la cola enroscada rematada a manera de flor de lis.

Los guerreros, a la romana, excepto uno (Walters), tienen las carnaciones sin esmaltar, lo que es una de las características fundamentales de la joyería animada española, pero las vestimentas y armas utilizan los mismos esmaltes usados en los peces.

Las cadenas de suspensión no son todas iguales y lo mismo ocurre con la perla/perlas pinjantes del eslabón en que se unen. En tres ejemplos (Fine Arts, British y Arqueológico), hay unas piezas a manera de redondelitos con bolitas en los ejes, enganchadas entre ellas por anillas en forma de ochos. Los otros sólo tienen las piezas unidas por simples anillas de oro. De algunos pinjan una o dos perlas, excepto en dos que la han perdido (Arqueológico y Guadalupe *sin jinete*) y uno que no la han tenido nunca (Guadalupe), otro lleva una especie de bolita esmaltada y un último (Fine Arts), en el que, además de dos perlas, tiene colgando un eslabón de oro, cuadrado, engastado con nueve esmeraldas tablas, detalle que casualmente también se encuentra en una Cruz de oro con esmeraldas localizada en el Museo Lázaro Galdiano<sup>10</sup>, trabajo español de comienzos del siglo XVII, y que, en el caso del colgante, parece un añadido posterior como igualmente lo parece el eslabón que une las cadenas.

En tres (Walters, Cini y C.P.), cuelga, además, otra perla pera del vientre del pez.

Una vez establecidas las analogías y diferencias existentes entre ellos, es necesario precisar que los ejemplares del Arqueológico, el British y las Artes Decorativas han sido realizados por el mismo orfebre; que fueron unas manos distintas las que ejecutaron los de la Cini y la C.P. y que el ejemplar de la Walters, el más riguroso con la realidad, es el más diferente de todos, y fue posiblemente hecho más tarde, ya entrado el siglo XVII, suponiendo que no sea un *revival*, aunque la Galería no contempla este parecer y lo data *circa* 1600.

En este *colgante*, el orfebre ha buscado hacer un auténtico retrato del personaje, al que le ha puesto su peculiar bigote, y también su uniforme de soldado, incluido el casco, y para ello se ha inspirado en un grabado anónimo de 1584<sup>11</sup>.

9 Aunque algunas piedras están facetadas, se trata de añadidos posteriores.

10 Museo Lázaro Galdiano, Madrid, n. de catálogo 709.

11 Este grabado se puede consultar en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional, Madrid, es la estampa n. 10, con PID 403061 y signatura IH/731/4.

¿Y quién es este personaje? Pues sin ningún tipo de dudas, Don Juan de Austria, el hijo natural de Carlos I y V, y por lo tanto hermanastro de Felipe II.

Cuando se está investigando a veces se descubren datos que ni siquiera se estaban buscando en ese momento, es lo que ocurrió durante la preparación de la ponencia y posterior publicación *La Guerra en las joyas del siglo XVI*<sup>12</sup>.

Recopilando información sobre la batalla de Lepanto, por azar se descubrió una obra del sevillano Juan de Mal Lara (1524-1571), la *Descripción de la Galera Real del Serenísimo Sr. Don Juan de Austria, Capitán General de la mar* (finalizada en 1570); allí, en el Libro 2º, dentro *De la descripción de la Galera Real en el que se describen las partes de dentro de la popa*, en el epigrama primero se lee:

«Por medio de ondas leuantadas  
El capitan en su Delfín nauega;  
Porque las ocasiones declaradas  
No pierdan por la parte en ellas ciega,  
Sean del buen juicio moderadas  
Quando con el saber la election llega  
Y con maduro y reposado acuerdo  
Lleue con breuedad su intento cuerdo»<sup>13</sup>.

¿Y quién era el capitán de la *Galera Real*? Don Juan de Austria, a quien en 1568 Felipe II había nombrado *capitán general de la mar*. Luego el *guerrero cabalgado un delfín*, no es sino una *alegoría* del valiente soldado que venció a los turcos en la batalla de Lepanto en 1571, como ya se indicó, a manera de primicia, en aquel trabajo, y sobre el que se ha querido volver para darle la importancia que merece, con el estudio pormenorizado de las piezas y la posible aportación de nuevos datos que reafirmen lo hasta aquí expuesto.

Ciertamente ya había algunas hipótesis sobre la identidad del personaje en cuestión. Muller, Hackenbroch y Arbeteta habían hecho algunas *sugerencias* al respecto.

Para Muller, el *delfín* representa *al peligro del mar*, según aparece en *Los Emblemas* de Alciato, aunque también puede tener un *significado cristiano*, en el sentido de que era quien *transportaba el alma de los muertos* a través de las aguas, relacionándole con la *salvación* y la *resurrección*. Lo asocia también con la *mitología*, con Neptuno, Venus o la Fortuna y lo identifica con la *prisa* o la *precipitación*.

---

12 N. HORCAJO PALOMERO, «La guerra en las joyas del siglo XVI», en M. CABAÑAS BRAVO, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y W. RINCÓN GARCÍA (coord.), *Arte en tiempos de guerra*. Madrid, CSIC, 2009, p. 119.

13 J. de MAL LARA, *Descripción de la Galera Real del Serenísimo Sr. Don Juan de Austria, Capitán General de la Mar*. Sevilla, Francisco Álvarez y Cia, 1876, Libro 2º, *De la descripción de la Galera Real en el que se describen las partes de dentro de la popa*, p. 169. Consultar en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

Con respecto al *guerrero*, piensa en él como un dios del mar, *Palemón*. Alude a una posible generalización en relación con los peces en España, y advierte que tal vez se trate de una *Orca*, en cuyo caso conectaría con el *Orlando Furioso* de Ariosto, *Cantos IX y X* y con la *fe* y la *salvación*, para finalmente añadir que tal vez fuese un *talismán* para propiciar un *final feliz de una travesía marítima*<sup>14</sup>.

Hackenbroch piensa que posiblemente signifique el dominio del hombre sobre las fuerzas de la naturaleza y que sean *colgantes-votivos* para *proteger* a los españoles *contra los peligros del mar*<sup>15</sup>.

Arbeteta relaciona la imagen del *delfín* con los grabados del *Sueño de Polifilo*; pero también alude, remitiendo a estudios precedentes que no cita, a que pueda ser la imagen de los hijos de Carlos V, Felipe II o Juan de Austria, decantándose por Felipe, que tendría muchas posibilidades cuando el *guerrero* lleva una *maza*, identificándolo con el Hércules hispano. Igualmente acude a Perseo como liberador de Andrómeda, figura simbólica de la *Cristiandad*. Y con referencia al *delfín*, explica que puede ser una *imagen* del *poder naval* español que derrotó a los turcos en Lepanto, victoria que habría sido necesaria recalcar tras el fracaso de la *Armada Invencible* (1588), fecha en torno a la cual giraría la realización de estos *colgantes*<sup>16</sup>.

Sin embargo ninguna de estas *hipótesis* es la adecuada, porque el texto de Mal Lara sienta *tesis*: La *imagen* representada es la de *Don Juan de Austria*. Siguiendo a este mismo autor que se remonta a Santo Tomás, el *Delphin es señal de tempestad, que nos señala con sus saltos*<sup>17</sup> Tempestad, que el insigne *guerrero* domina, y por lo tanto todo el *colgante* puede ser el *símbolo* de la *victoria en Lepanto*, el *Triunfo de la Cristiandad*.

La utilización de las mismas piedras, esmeraldas, granates, amatistas y cristal de roca, en todos los *colgantes*, refuerzan esta *tesis*, pues entre las *propiedades mágicas*<sup>18</sup> que se le adjudicaban a la *esmeralda* se encuentra el *poder* de *ahuyentar las tempestades*, necesario en una batalla naval, el *granate* confería *entusiasmo*, cualidad muy propicia para un jefe y la *amatista* *preservaba a los soldados de las heridas y los conducía sanos a la victoria*, algo muy importante en una guerra. Ninguna de las cualidades del *cristal de roca*, mitigar la sed, cuidar del estómago..., parece adecuada en relación con este tema, así que tal vez sustituyese a otra piedra perdida, como el *diamante*, que confería a quien lo llevaba *audacia*, otra virtud muy valorada en

14 P.E. MULLER, *Jewels in Spain. 1500-1800*. Nueva York, Hispanic Society of America, 1972, pp. 86-87 y notas 334 y 335.

15 Y. HACKENBROCH, *Renaissance Jewellery*. London, Sotheby Parke Bernet, Publications, 1979, pp. 319-322.

16 L. ARBETETA MIRA, «Joyería española en tiempos de Carlos V», en *El Arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Catálogo de la exposición, La Coruña, 2000, p. 268, n. 125.

17 J. de MAL LARA, ob. cit., Libro I, p. 148.

18 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea...* ob. cit., Tomo II, vol. IV, pp. 320-321, 323-324, 325-326 y 317-319.

un soldado. Que en origen fuesen *diamantes* no es extraño, pues éstos fueron muy utilizados en toda la joyería del siglo XVI.

Sobre las perlas no es oportuno indicar nada, porque sus propiedades eran de índole terapéutica.

Además, antes del epigrama, Mal Lara describe que entrando en la popa a la izquierda, había «*Un cuadro de un mancebo armado a la antigua en traje de capitán, sobre vn Delfin que ua por la mar, y en la mano derecha tiene vn peso, y al cuello vna cadena, de que está pendiente un caraçon pintados en el dos ojos y la mano izquierda sobre la cabeza del delfin con una letra que dice: CONOSCE ELIGE MATVRA (LA SABIDURÍA ELIGE LA MADUREZ) (?)*. Dando a entender que al sabio y valeroso conviene entender y ponderar primeramente la calidad de la empresa que toma a cargo, y luego con la prudencia que es el coraçon con ojos, elegir los medios para conseguir buen fin le conuiniere, y hecho esto, poner prestissima diligencia con atentada y madura discreción, como lo significa la ligereza grande con que va nadando el Delfin, y el reposo con que va sentado seguramente el capitán»<sup>19</sup>.

Como en referencia a las leyes, son necesarias *dos sentencias similares* para sentar *jurisprudencia*, se han consultado otros textos escritos en honor a Don Juan de Austria, buscando alguna cita similar.

La Batalla de Lepanto fue un acontecimiento *estelar* del reinado de Felipe II y el protagonismo en ella de su hermanastro, Don Juan, motivo de inspiración de numerosos escritores contemporáneos y posteriores.

Como libro de referencia se ha utilizado el de Cayetano Rosell: *Historia del combate naval de Lepanto y juicio de la importancia y consecuencias de aquel suceso*, publicado en Madrid, por la Imprenta de la real Academia de la Historia, en 1853.

La enorme cantidad de textos coetáneos a la *batalla* consultados por el Sr. Rosell para su obra, premio de la Real Academia de la Historia, y que aparecen citados *en y a pie* de página, no han permitido descubrir ninguna nueva alusión a esa metáfora que habla de un *capitán que a lomos de un delfín* se enfrentó a una de las batallas más famosas de la historia de España, Lepanto.

Tampoco aportan datos nuevos ninguno de los *romances* sobre Don Juan y la Batalla de Lepanto, recogidos por Don Agustín Durán en el tomo II del *Romancero General o Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*, publicados La Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Imprenta M. Rivadeneyra, 1851, ni en el tomo II de *Poemas Épicas* recopilados por Rosell para publicar en la misma colección y con la misma editorial en 1864. Así que esto es lo único que por el momento se puede exponer y explicar sobre un tema que gozó de amplia prebenda en la joyería de la España del siglo XVI.

---

19 J. de MAL LARA, ob. cit, Libro II, pp. 168-169.



# Il Web Semantico e gli argenti di Pietro di Spagna nell'Abbazia di San Martino delle Scale

SERGIO INTORRE  
*Università degli Studi di Palermo*

Negli ultimi anni si sono moltiplicati gli studi sulle possibili applicazioni delle tecnologie informatiche alla gestione della conoscenza delle opere d'arte. Questo tipo di ricerca ha interessato soprattutto due settori: la catalogazione delle opere e della conoscenza relativa ad esse e la loro comunicazione. Per quanto riguarda il primo aspetto, la costituzione di un archivio digitale costituisce ormai uno standard minimo per la gran parte delle istituzioni culturali che hanno come attività principale lo studio, la conservazione o l'esposizione di manufatti artistici. Certamente cambiano le tipologie di archivio, o le tecniche di estrazione e presentazione dei dati, ma l'implementazione di un'infrastruttura digitale che raccolga i materiali relativi al patrimonio studiato, conservato o esposto è ormai una pratica comune e di larga diffusione. Questa prassi ha interessato ovviamente anche il settore delle arti decorative, cosicché sono molte ormai le istituzioni culturali operanti in questo ambito che si sono dotate di un database delle opere consultabile on line<sup>1</sup>. La comunicazione invece, intesa come la modalità con cui le opere d'arte e le informazioni relative ad esse vengono trasmesse ad un pubblico esterno all'istituzione culturale, si è evoluta, rivolgendo un'attenzione particolare a tecnologie multimediali che consentono la creazione e la diffusione di contenuti per mezzo di testi,

---

1 Cfr. S. INTORRE, «Il database degli Argenti dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», in J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 339-346.



immagini, suoni o video attraverso un unico medium, costituito da Internet. Il visitatore del sito dell'istituzione culturale può accedere ormai a contenuti di varia natura inerenti le opere, in una modalità multisensoriale. Al di là della ricchezza dell'informazione offerta e dal suo livello scientifico, che naturalmente variano a seconda dell'istituzione e dei suoi orientamenti, particolarmente interessanti sono le possibilità che questo tipo di infrastrutture di comunicazione offrono per quanto riguarda la lettura dell'opera attraverso l'uso di immagini ad alta definizione, come si può vedere in siti come Google Art Project<sup>2</sup>, che offrono l'opportunità di visionare le opere esposte in un numero finora ridotto di musei nei minimi dettagli, ad altissimi livelli di ingrandimento, superando di gran lunga le possibilità offerte da una visione diretta dell'opera stessa. L'impiego di queste tecnologie, come già detto, riguarda Internet così come la conosciamo, cioè una rete composta da tante reti di varia estensione, grazie alle quali si accede a raccolte di dati strutturati con varie modalità. Ma ai suoi esordi, «Internet fu progettata come uno spazio di informazione, con lo scopo di servire non soltanto alla comunicazione umano-umano, ma nel quale anche le macchine dovessero essere capaci di partecipare ed aiutare. Uno dei maggiori ostacoli in questo senso è stato rappresentato dal fatto che gran parte dell'informazione sulla rete è progettata per la fruizione umana e anche se viene estratta da un database con significati ben definiti (almeno in alcuni dei suoi termini), la struttura dei dati non è evidente per un software che naviga in rete»<sup>3</sup>. Questa riflessione su Internet e sulla struttura dei dati presenti in essa ha portato Tim Berners-Lee, uno dei creatori del World Wide Web, a teorizzare un nuovo stadio dell'evoluzione della rete, il web 3.0 o Web Semantico<sup>4</sup>. Secondo la definizione fornita dallo stesso Berners-Lee, «il Web Semantico non è un Web separato, ma un'estensione dell'attuale, in cui all'informazione viene attribuito un significato ben definito, mettendo le persone e i computer nelle migliori condizioni per lavorare in sinergia»<sup>5</sup>. La struttura teorizzata da Berners-Lee ha il suo impatto maggiore su una delle funzionalità principali della rete, la ricerca di informazioni.

Attualmente, il rapporto tra l'utente e la ricerca delle informazioni può essere considerato da due punti di vista: nel primo l'utente ha come obiettivo rendere disponibili in rete delle informazioni, nel secondo l'obiettivo dell'utente è invece reperire informazioni in rete. Nel primo caso, chi mette on line dei contenuti associa ad essi delle parole chiave (tag) che identificano il contenuto stesso, affinché vengano indicizzate dai motori di ricerca. I tag di tipo meta così inseriti nel codice della pagina spesso sfuggono all'indicizzazione, sia perchè costituiti da parole di

2 <http://www.googleartproject.com>, ultimo accesso 15/05/2011.

3 T. BERNERS-LEE, *Semantic Web Road map*, 1998, <http://www.w3.org/DesignIssues/Semantic.html>, ultimo accesso 15/05/2011. La traduzione italiana di tutte le fonti in lingua straniera citate è dell'autore.

4 T. BERNERS-LEE, J. HANDLER, O. LASSILA, «The Semantic web». *Scientific American* n. 5 (2001), pp. 34-43.

5 *Ibidem*, p. 37.

uso troppo comune, sia perchè le modalità di inserimento all'interno della pagina o dell'intero sito non ne consentono una corretta indicizzazione; perciò il contenuto proposto resta sostanzialmente invisibile ai motori di ricerca. Questo problema si è ormai tanto diffuso da giustificare l'affermazione di un intero settore di business legato all'ottimizzazione dei contenuti in termini di visibilità sui motori di ricerca, il cosiddetto SEO (Search Engine Optimization). Nel secondo caso, l'utente che cerca risorse in rete lo fa attraverso l'uso di parole chiave che identificano il contenuto cercato, inserite in campi di data input di motori di ricerca; questi ultimi restituiscono tutti i documenti in cui viene riscontrata una corrispondenza tra parole chiave della ricerca e termini indicizzati nei contenuti visibili al motore, consentendo all'utente poco più dell'utilizzo di semplici operatori booleani e generando un alto tasso di ambiguità nei risultati ottenuti. Ciò è dovuto al fatto che la rete oggi non è in grado di rappresentare le modalità in cui l'informazione è strutturata<sup>6</sup>. Se informazioni di questo tipo venissero introdotte nella struttura dei dati, le ricerche potrebbero essere condotte in maniera più complessa e articolata, consentendo di ottenere risultati più vicini a quanto ricercato dall'utente stesso. L'esigenza primaria nel Web Semantico, quindi, non è stabilire collegamenti tra dati, come nel web attuale, ma relazioni di significato. Questo consente di abbattere le barriere tra database diversi, collegando i dati non più in base alla loro posizione (il classico link ipertestuale), ma al loro significato e alle loro relazioni con altri dati. Per fare un esempio pratico, se cerco un'informazione in un'archivio, il sistema mi consentirà di reperirla in un archivio diverso da quello in cui ho eseguito la ricerca, non perché il database di partenza è collegato ad esso, ma perché l'informazione viene ricercata (e trovata) in base al suo significato ed alla sua relazione semantica con gli altri dati presenti in rete. «Il web semantico è dunque una rete di dati organizzati secondo associazioni di significati»<sup>7</sup>. Non entreremo qui nel dettaglio della struttura del Web Semantico e degli strumenti software necessari ad implementarla, ma prima di passare alla sua applicazione allo studio degli argenti è opportuno analizzare un ulteriore elemento, attorno al quale ruota tutta la struttura di cui si è discusso finora, l'ontologia. L'ontologia (il termine è chiaramente mutuato dalla filosofia), «definisce i concetti e le relazioni usate per descrivere e rappresentare un'area di conoscenza»<sup>8</sup>. Per Berners-Lee invece è «un documento o un file che definisce relazioni tra termini»<sup>9</sup>. L'ontologia più tipica per il web è costituita da una tassonomia e da un sistema di regole inferenziali. Proprio quest'ultimo determina la differenza sostanziale tra un sistema di classificazione fondato su una tassonomia e un'ontologia. Nell'ontologia la tassonomia è il punto

---

6 O. SIGNORE, «La gestione della conoscenza in archeologia: modelli, linguaggi e strumenti di modellazione concettuale dall'XML al Semantic Web». *Archeologia e calcolatori* n. 16 (2005), p. 293.

7 L. BENAZZI, «Verso il web semantico». *Persone e conoscenze* n. 45 (2009), p. 60.

8 I. HERMAN, Short introduction to the Semantic Web, 2006, <http://www.w3.org/People/Ivan/CorePresentations/SemanticWeb/Slides.pdf>, p. 28, ultimo accesso 15/05/2011.

9 T. BERNERS-LEE, J. HANDLER, O. LASSILA, ob. cit., p. 40.

di partenza del processo di classificazione, costituendo una fonte di informazione cui le regole inferenziali fanno riferimento per estrarre contenuti complessi in base a richieste complesse<sup>10</sup>. Come osserva Signore, inoltre, «è importante distinguere le ontologie dai meccanismi di classificazione. Mentre questi ultimi prestano attenzione alle esigenze di accesso all'informazione, basandosi su criteri predefiniti codificati mediante elementi «sintattici», le ontologie si concentrano sul «significato» dei termini e sulla «natura» e «struttura» di un dominio. Ne deriva che il problema essenziale è sostanzialmente quello della corrispondenza semantica (*semantic matching*) e dell'integrazione semantica»<sup>11</sup>.

In una struttura di questo tipo, è particolarmente importante la terminologia adottata, che deve consentire di esprimere il senso del contenuto (questa è la sua natura intrinseca) senza elementi di ambiguità. È necessario pertanto evitare di prendere in considerazione vocabolari o thesauri predefiniti, che potrebbero generare difficoltà di questo tipo, adeguando bensì il linguaggio e la terminologia ai contenuti trattati in maniera estremamente precisa.

Avendo definito nelle linee generali il contesto del Web Semantico ed i suoi elementi principali, verrà da qui in poi preso in esame un gruppo di opere, accomunate dall'autore e dall'ubicazione, allo scopo di proporre un'ontologia.

L'Abbazia benedettina di San Martino delle Scale, vicino Palermo, custodisce una ricca collezione di capolavori d'arte, tra cui spiccano le opere di Pietro di Spagna, argentiere di origine iberica<sup>12</sup>. Quest'ultimo realizzò per i frati benedettini in argento dorato un reliquiario della Santa Croce, un reliquiario architettonico della Sacra Spina e un calice; le due reliquie vennero donate da papa Callisto III Borgia a padre Giuliano Majali, ambasciatore di re Alfonso presso il soglio pontificio, nel 1457<sup>13</sup>, che «si pone dunque come termine *post quem* per la datazione delle due opere e verosimilmente anche del calice che l'artista dovette realizzare insieme a quelle»<sup>14</sup>.

Il primo ad attribuire il reliquiario della Santa Croce (lám. 1) a Pietro di Spagna è Gioacchino Di Marzo, che riferisce di un'iscrizione oggi non più visibile: *Petrus de Spania fecit*<sup>15</sup>; rimane ancora visibile il marchio di Palermo, l'aquila a volo basso con

10 Ibidem.

11 O. SIGNORE, ob. cit., p. 294.

12 Per le opere d'arte presenti nell'Abbazia di San Martino delle Scale cfr. M.C. DI NATALE-F. MESSINA CICCHETTI, *L'eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*. Palermo, 1997. Per l'attività di Pietro di Spagna cfr. M.C. DI NATALE, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Arti applicate*, vol. IV, a cura di M.C. DI NATALE, Palermo, in c.d.s. e anche M.C. DI NATALE, *ad vocem*, in C. NAPOLEONE (a cura di), *Enciclopedia della Sicilia*. Parma, 2006, p. 787.

13 *Chronica Monasterii S. Martini de Scalas*. Vol. VII, f. 14: «Septem peccia parva de ligno Sanctae Crucis et unam de Spinis Coronae Domini nostri Jesu Christi».

14 M.C. DI NATALE, «Dallo splendore della suppellettile all'aurea cromia della miniatura», in M.C. DI NATALE-F. MESSINA CICCHETTI, ob. cit., p. 147.

15 G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*. Palermo, 1899, pp. 313-315.



LAMINA 1. *Pietro di Spagna. Reliquiario della Santa Croce (post 1457). Abbazia di San Martino delle Scale, Monreale.*

la sigla RUP. Sulla base della croce reliquiaria, «che simboleggia il Golgota»<sup>16</sup>, sono incisi medaglioni con lo stemma dell'Abbazia di San Martino, con San Benedetto, con il monogramma JHS e con San Martino che divide il mantello con il povero. Sui due lati due angioletti reggono i simboli della passione e ai piedi della croce è il teschio di Adamo; essa è databile tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, diversamente dalle figure dell'Addolorata e di San Giovanni, che appartengono alla struttura originaria della croce<sup>17</sup>: «dovevano essere poste su due bracci laterali

16 M.C. DI NATALE, scheda II,5, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*. Catalogo della mostra. Milano, 1989, p. 183, che riporta la precedente bibliografia; cfr. anche R. VADALÀ, scheda n. 2, in M.C. DI NATALE-F. MESSINA CICCHETTI, ob. cit., pp. 161-162 e EADEM, scheda n. 3, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Splendori di Sicilia-Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*. Catalogo della mostra. Milano, 2001, pp. 354-355.

17 Ibidem.

esterni alla croce stessa, secondo un modello gotico già diffuso in Sicilia»<sup>18</sup>. L'opera presenta nel recto il Cristo crocifisso; per quanto riguarda i capicroce, invece, in alto è raffigurata l'Addolorata, a destra San Giovanni e a sinistra il Cristo Benedicente. In basso è posta la teca che contiene la sacra reliquia. Nel verso al centro è un'edicola goticheggiante con all'interno la Vergine con il Bambino e sui capicroce San Benedetto, San Gregorio, San Mauro e San Placido. Sulle formelle dei capicroce, sia nel recto che nel verso, si leggono tracce di smalti ormai quasi del tutto perduti; la croce è interamente decorata con motivi fitomorfi. Gioacchino Barbera fa notare come l'opera riconduca, nel modello della croce e nella decorazione, ad esemplari coevi di oreficeria catalana<sup>19</sup>.

Per quanto riguarda invece il reliquiario architettonico della Sacra Spina (lám. 2), esso riporta il marchio di Palermo, l'aquila a volo basso e la sigla RUP e un'iscrizione sotto la base: *Pedro di Spagna arginteri di Palermo mi laborao*. La base mistilinea è decorata con motivi fitomorfi e presenta due formelle romboidali con tracce di smalto raffiguranti San Benedetto e San Gregorio. Due statuette di angeli in piedi poggianti sulla base reggono la corona di spine intorno a quattro edicole che occupano quasi per intero lo spazio del fusto in altezza. Alla sommità del fusto, una base di foglie d'acanto sorregge un'edicola di gusto goticheggiante<sup>20</sup>, all'interno della quale è ospitata la teca in cristallo di rocca contenente la sacra reliquia. Sopra di essa, una cupoletta con arco ribassato e guglia centrale di derivazione catalana<sup>21</sup> conclude l'opera. Il reliquiario è una delle prime opere sulle quali viene punzonata l'aquila di Palermo; va infatti datata dopo il 1447, anno in cui Alfonso il Magnanimo approvò i capitoli della Maestranza degli Argentieri<sup>22</sup>. Anche quest'opera è riconducibile a stilemi catalani, come è evidente dal raffronto con opere coeve prodotte in quell'ambiente<sup>23</sup>.

Il calice (lám. 3), infine, è stato rintracciato da Maria Concetta Di Natale durante le ricerche condotte presso l'Abbazia di San Martino delle Scale in occasione della mostra realizzata nel 1997 *L'eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo* ed identificato grazie all'analisi delle sue parti e al raffronto con un'incisione settecentesca del Principe di Torremuzza raffigurante

18 Ibidem.

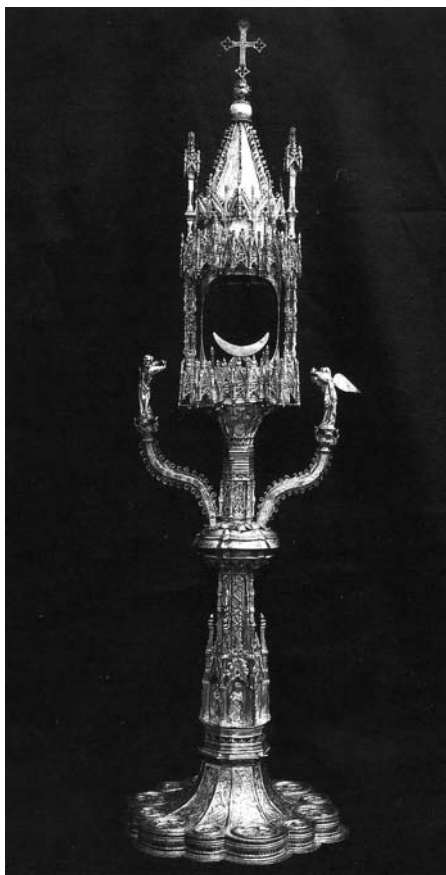
19 G. BARBERA, scheda n. 7, in G. CANTELLI (a cura di), *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*. Catalogo della mostra. Roma, 1981, p. 58.

20 M.C. DI NATALE, scheda II,6, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti...* ob. cit., p. 184, che riporta la precedente bibliografia; cfr. anche R. VADALÀ, scheda n. 1, in M.C. DI NATALE-F. MESSINA CICCETTI, ob. cit., p. 161 e EADEM, scheda n. 2, in M.C. DI NATALE (a cura di), ob. cit., pp. 353-354.

21 Ibidem.

22 S. BARRAJA, «La maestranza degli orafi e argentieri di Palermo», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti...* ob. cit., p. 364; EADEM, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*. Palermo, 1996, p. 23.

23 Cfr. L. HYERACE, scheda n. 6, in G. CANTELLI (a cura di), ob. cit., p. 56.



LAMINA 2. *Pietro di Spagna. Reliquiario architettonico della Sacra Spina (post 1457). Abbazia di San Martino delle Scale, Monreale.*

l'opera, conservata presso la Biblioteca Comunale di Palermo (ms. QqH176)<sup>24</sup>. La lungo ritenuto perduto, anche in virtù della testimonianza di Gioacchino Di Marzo, il quale riferisce del furto del calice stesso e di quanto risultasse danneggiato in seguito al suo ritrovamento, tanto «che appena qualche vestigio vi resta della bellezza dei nielli antichi»<sup>25</sup>. Nel 1899 il Di Marzo torna a parlare del calice, riferendo di un restauro di ripristino che ne avrebbe definitivamente compromesso l'originaria integrità<sup>26</sup>. Maria Concetta Di Natale ipotizza però un altro restauro precedente

24 M.C. DI NATALE, «Dallo splendore...» ob. cit., pp. 144-146; cfr. anche R. VADALÀ, scheda n. 3, in M.C. DI NATALE-F. MESSINA CICCHETTI, ob. cit., p. 162.

25 G. DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia*. Vol. III. Palermo, 1862, p. 195.

26 G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento, storia e documenti*. Palermo, 1899, pp. 313-314.



LAMINA 3. Pietro di Spagna. Calice (post 1457). Abbazia di San Martino delle Scale, Monreale.

a quello ottocentesco, che avrebbe interessato soprattutto la base, circolare già nell'incisione del Torremuzza, a differenza di quella mistilinea e con zoccolo rialzato che caratterizza le suppellettili quattrocentesche<sup>27</sup>. L'opera oggi si presenta con una base circolare decorata con motivi fitomorfi e tondi già smaltati raffiguranti il Crocifisso, la Vergine e S. Benedetto. Il fusto, decorato anch'esso con motivi fitomorfi, reca al centro un nodo, anch'esso decorato con tondi già smaltati; pur essendo la coppa priva delle foglie di cardo che caratterizza esemplari barcellonesi coevi, si può ricondurre il calice a questo ambito e, in generale, al coevo contesto spagnolo cui fanno riferimento anche le altre due opere di cui abbiamo già parlato.

Dopo avere esposto i dati principali relativi al corpus delle opere custodite nella Cattedrale di Palermo, ne teorizzeremo l'inserimento in un modello concettuale, allo

27 M.C. DI NATALE, «Dallo splendore...» ob. cit., p. 145.

scopo di realizzare una struttura base di comunicazione per la conoscenza relativa alle opere stesse. I modelli concettuali e le teorie logiche di cui abbiamo parlato nel primo capitolo hanno lo scopo di arricchire la semantica. L'obiettivo fondamentale di un modello concettuale è descrivere una particolare area di conoscenza, cioè un dominio, che ne rappresenta le entità. Il modello rappresenta inoltre le relazioni tra le entità, in forma di attributi o proprietà e dei loro valori. È anche possibile stabilire regole che interessano le classi, gli attributi e le loro relazioni. In un modello concettuale è possibile definire classi e sottoclassi, procedura che costituirà l'inizio di questo percorso. Abbiamo già parlato di come l'ontologia costituisca la base necessaria per la realizzazione di un'architettura di web semantico. Torniamo qui a dare una definizione di ontologia: «un'ontologia è una descrizione formale esplicita di un dominio di interesse. [...] Una ontologia descrive le parole comuni e i significati usati per descrivere e rappresentare un'area di conoscenza (dominio)»<sup>28</sup>. Offre quindi la possibilità a persone, applicazioni, database etc. di condividere una conoscenza comune riguardo ad un dominio specifico. L'ontologia racchiude le definizioni dei concetti del dominio e delle loro relazioni in un modo comprensibile sia dall'uomo che dalla macchina.

Un'ontologia è costituita da:

- Classi (concetti generali del dominio di interesse)
- Relazioni tra queste classi
- Proprietà (attributi, slot, ruoli) assegnate a ciascun concetto, che ne descrivono vari tipi di attributi o proprietà
- Restrizioni sulle proprietà (facet, role restrictions). Impongono il tipo di dato sul valore che la proprietà può assumere.

A partire dalle classi dell'ontologia, è possibile definire delle istanze, che rappresentano specifici oggetti del mondo reale. Le istanze ereditano attributi e relazioni dalle classi<sup>29</sup>. Volendo descrivere le opere di Pietro di Spagna nell'Abbazia di San Martino delle Scale di Monreale, definiamo due classi: Opere e Persone. Assegniamo alla classe Opere tre slot: Autore, Committente e Soggetto, soggetti a restrizioni. Autore e Committente devono essere istanze di Persone.

Sia Committente che Soggetto sono tipi base, ma il primo sarà una stringa non obbligatoria, il secondo invece sarà una stringa obbligatoria. Assegniamo ad Opere una sottoclasse, Argenti, che eredita gli slot di Opere, ma a cui aggiungiamo lo slot Data, di tipo numerico, ed Epoca, di tipo simbolico. Ad Argenti attribuiremo due sottoclassi, Materiali e Tecniche; queste sottoclassi avranno a loro volta come sottoclassi Argento, Argento dorato, Smalto, Cristallo di Rocca (Materiali) e Sbalzo, Cesello, Incisione, Traforo (Tecniche).

<sup>28</sup> D. BIANCHI, *Ontologie*, [http://www.ce.unipr.it/people/bianchi/Teaching/IntelligenzaArtificiale/WebSemantico\\_Ontologie/Ontologie.pdf](http://www.ce.unipr.it/people/bianchi/Teaching/IntelligenzaArtificiale/WebSemantico_Ontologie/Ontologie.pdf), p. 1, ultimo accesso 15/05/2011.

<sup>29</sup> *Ibidem*.



Per quanto riguarda la classe Persone, avrà le sottoclassi Autore, Committente, Destinatario, Istituzione, Soggetto. Qui di seguito proponiamo una rappresentazione schematica dell'ontologia.

Opere (Slot: Autore, Committente, Soggetto)

Argenti (Slot: Data, Epoca)

Materiali

Argento, Argento dorato, Smalto, Cristallo di Rocca

Tecniche

Sbalzo, Cesello, Incisione, Traforo

Persone

Autore, Committente, Destinatario, Istituzione, Soggetto

Ovviamente, la scelta delle classi su cui strutturare l'ontologia è dettata dal dominio che si deve descrivere, nel nostro caso le opere di Pietro di Spagna nell'Abbazia di San Martino delle Scale. Ciò è particolarmente evidente se si guarda alle classi relative agli Argenti. Una volta definita l'ontologia, si può passare a definire le istanze. Per chiarire meglio il procedimento con cui si struttura un'ontologia, definiremo un'istanza relativa al reliquiario architettonico della Sacra Spina, di cui si è parlato nel corso di questo saggio. Qui di seguito una rappresentazione grafica dell'istanza relativa all'opera in oggetto basata sull'ontologia appena proposta.

Opera		
Opera: Autore	Pietro di Spagna	Opera: Persona
Opera: Soggetto		Reliquiario architettonico della Sacra Spina



IS A

Opera: Argenti		
Argenti: Materiali	Argento e Argento Dorato	Arti Decorative: Tecniche
	Smalti	Sbalzo Cesello Incisione Traforo
Arti Decorative: Data		Post 1457





# Gli argenti delle confraternite di Bisacquino

ROSALIA FRANCESCA MARGIOTTA

*Università degli Studi di Palermo*

Le prime brevi notizie sull'associazionismo laicale bisacquinese si apprendono dal discorso di visita del 17 ottobre 1574 di S.E. Ludovico I Torres che testimonia una fioritura di associazioni («Societatem S.<sup>mi</sup> Sacramenti», Confraternita di San Vito, di Santa Maria Maddalena e di Maria SS. del Rosario) con fini caritativo-assistenziali, nonché di preghiera e di culto<sup>1</sup>. Ciò coincide con il generale «rinnovamento e la modernizzazione delle strutture assistenziali, rette da istituti nuovi e bene organizzati»<sup>2</sup> e con i dettami del Concilio di Trento che esaltava l'importanza storica, l'utilità sociale e la funzione religiosa di tali aggregazioni chiamate a «svolgere un ruolo controriformistico primario nel tentativo di modulare spiritualmente, secondo canoni religiosi ortodossi, la comunità civile in cui si muovono»<sup>3</sup>.

---

1 Archivio Storico Diocesano di Monreale (da ora in poi ASDM), Fondo Governo Ordinario, sez. 1, serie 7, vol. 5. Notizie sulla figura di Ludovico I Torres e dei suoi successori fornisce Giuseppe Schirò (cfr. G. SCHIRÒ, *Monreale. Territorio, popolo e prelati dai Normanni ad oggi*. Palermo, 1984, pp. 39, 40 e sgg.).

2 Cfr. S. CUCINOTTA, *Popolo e clero in Sicilia nella dialettica socio-religiosa fra cinque-seicento*. Messina, 1986, p. 135.

3 Cfr. M.C. DI NATALE, «Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Committenza, arte e devozione», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*. Catalogo della mostra. Palermo, 1993, p. 19.

La «Visitatio Busachini» del 1594<sup>4</sup> sottolinea il fine caritativo-assistenziale della «Compagnia» del Santissimo Sacramento<sup>5</sup>, con sede presso l'altare maggiore della Chiesa Madre, che assegna venti once per «spesa per maritaggio di due orfane» alle quali sono destinate dieci once per ognuna<sup>6</sup>. Verso la fine del XVIII secolo la compagnia, denominata anche Opera del SS. mo Viatico, fu soggetta alle pressioni della dinastia borbonica che rivendicava «sempre più i suoi diritti essenziali contro le indesiderate ingerenze della chiesa»<sup>7</sup>. Il sodalizio si riorganizza nel 1831 sotto Ferdinando II che ne approva i capitoli il 28 marzo con alcune clausole aggiunte dal Consiglio Generale degli Ospizi di Palermo<sup>8</sup>. Esse primariamente sottolineavano che tale aggregazione venisse sottoposta alle due circolari dell'11 febbraio e del 1 agosto 1781 ed alle istruzioni del 20 maggio 1820<sup>9</sup>. L'11 febbraio 1781, infatti, Ferdinando III di Sicilia «prevede l'istituzione di un magistrato laico che esaminasse regole e capitoli delle confraternite dipendenti dalla Curia solo per le pratiche di culto»<sup>10</sup>. Il 1 maggio 1816 Ferdinando IV, re delle Due Sicilie, vedendo nelle confraternite un possibile focolaio di rivolta<sup>11</sup>, emanò un primo decreto in cui si stabiliva che il Consiglio degli Ospizi doveva sorvegliare, tutelare e dirigere tutti gli «stabilimenti di Beneficenza e dei Luoghi pii Laicali», quindi anche le confraternite<sup>12</sup>. Il provvedimento venne integrato con i 158 articoli del 20 maggio 1820<sup>13</sup>.

Dai capitoli ottocenteschi, nei quali spesso si usa impropriamente il termine «congregazione»<sup>14</sup>, è possibile rilevare l'organizzazione interna. È primaria la fi-

4 ASDM, Fondo Governo Ordinario, sez. 1, serie 7, vol. 5. Si veda anche R.F. MARGIOTTA, «L'associazionismo laicale a Bisacquino dal XVI al XIX secolo», in A.G. MARCHESE (a cura di), *Le confraternite dell'arcidiocesi di Monreale dal Quattrocento ad oggi*. Palermo, 2002, p. 165.

5 Le compagnie, la cui origine è da collocarsi proprio in tale periodo, nate in seno alle più antiche confraternite, «sono –scrive il Mongitore– unioni di secolari che veston di sacco, sotto distinte regole, pur chiamate Capitoli [...]. A distinzione della Confraternità s'appigliarono a qualche esercizio particolare di cristiana pietà, radunandosi con più frequenza» (cfr. A. MONGITORE, *Dell'istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasterj, spedali, et altri luoghi pii della città di Palermo. Le compagnie*, ms. del sec. XVIII custodito presso la Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqE8, c. 2).

6 ASDM, Fondo Governo Ordinario, sez.1, serie 7, n. 12. Si veda anche R.F. MARGIOTTA, ob. cit., p. 166.

7 Cfr. G. GALLO, *Tradizione e trasformazione. Breve storia delle confraternite palermitane*. Palermo, 1991, p. 32.

8 Cfr. R.F. MARGIOTTA, ob. cit., pp. 167-168.

9 Ibidem.

10 Cfr. M.C. DI NATALE, «Le Confraternite...» ob. cit., p. 18.

11 Questo timore traspare ancora dai capitoli bisacquinesi. L'art.1 ammonisce che il numero dei confrati non ecceda il numero di cento e l'art. 3 «che i confrati eseguino le loro funzioni in modo da non prostrarle al di là delle ore della notte e che si pratichino a porte aperte». Cfr. R.F. MARGIOTTA, ob. cit., p. 168.

12 Cfr. G. FILIPPONE ed EPIRO, *Istruzioni per l'amministrazione degli stabilimenti di beneficenza e dei luoghi pii laicali del Regno delle due Sicilie emanate nel 1820*. Palermo, 1847, p. 7. Si veda anche S. BARRAJA, «Confraternita di S. Eligio», in *Le Confraternite...* ob. cit., p. 71.

13 Ibidem.

14 La congregazione raggruppava uomini che «senza vestir sacco» (cfr. A. MONGITORE, ob. cit., c. 2) curavano l'elevazione spirituale individuale attraverso esercizi di pietà (cfr. S. CUCINOTTA, ob. cit., p. 135).

gura del Superiore che, eletto ogni anno in una domenica di novembre, scelto tra i confrati più integri moralmente, doveva far rispettare ed applicare i regolamenti. Lo affiancavano due assistenti o congiunti uno dei quali con la funzione di vicario. Tra gli ufficiali minori il Cassiere o Tesoriere che aveva l'obbligo di rendere ogni anno il conto di cassa, il Cancelliere che deteneva tutti i registri, il Cappellano ed il Sagrestano eletti a discrezione del Superiore. Infine quattro infermieri obbligati a «notificare al Superiore gl'infermi congregati acciocché fossero visitati dagli altri fratelli»<sup>15</sup>. Precipuo obbligo dei «congregati» è quello di accompagnare con la massima solennità il Santissimo nelle case degli infermi e nelle processioni ed «adorarlo se negli altari»<sup>16</sup>.

Il proliferare di tali sodalizi indusse non solo ad abbellire gli edifici chiesastici in cui tali aggregazioni avevano sede ma anche a dotarli di un cospicuo numero di pregevoli suppellettili ed arredi sacri. Legato alle funzioni del Giovedì Santo è l'*Agnus Dei*<sup>17</sup> in argento e argento dorato (lám. 1) posto su un coevo tronetto ricamato, realizzato probabilmente dalle suore collegine nell'«opificio» di cui parla il Caronna Farini<sup>18</sup>. Il manufatto si colloca tutt'oggi al centro della mensa nella liturgia dell'Ultima Cena<sup>19</sup> a significare che Cristo, nuovo agnello immolato, istituisce l'Eucaristia. L'opera argentea punzonata con lo stemma della città di Palermo, l'aquila a volo alto, è da ascrivere ad argentiere palermitano del 1767-1768 per la presenza del marchio del console Salvatore Mercurio che in quegli anni certifica la qualità della lega<sup>20</sup>.

Da un documento d'archivio risulta che nel 1785 Don Nicolò Plaja, in qualità di procuratore del SS. Sacramento, commissionò all'argentiere palermitano Antonino Barrile «bina candelabra argentei, altitudinis et forme sive structure ad tenori disigni segnati a dicto Rev: De Plaja [...] dicti di peso venti libre d'argento di bulla,

15 Cfr. *Regole della Venerabile Congregazione del SS. Sacramento*, custodite presso l'archivio del sodalizio. Si veda anche R.F. MARGIOTTA, ob. cit., p. 168.

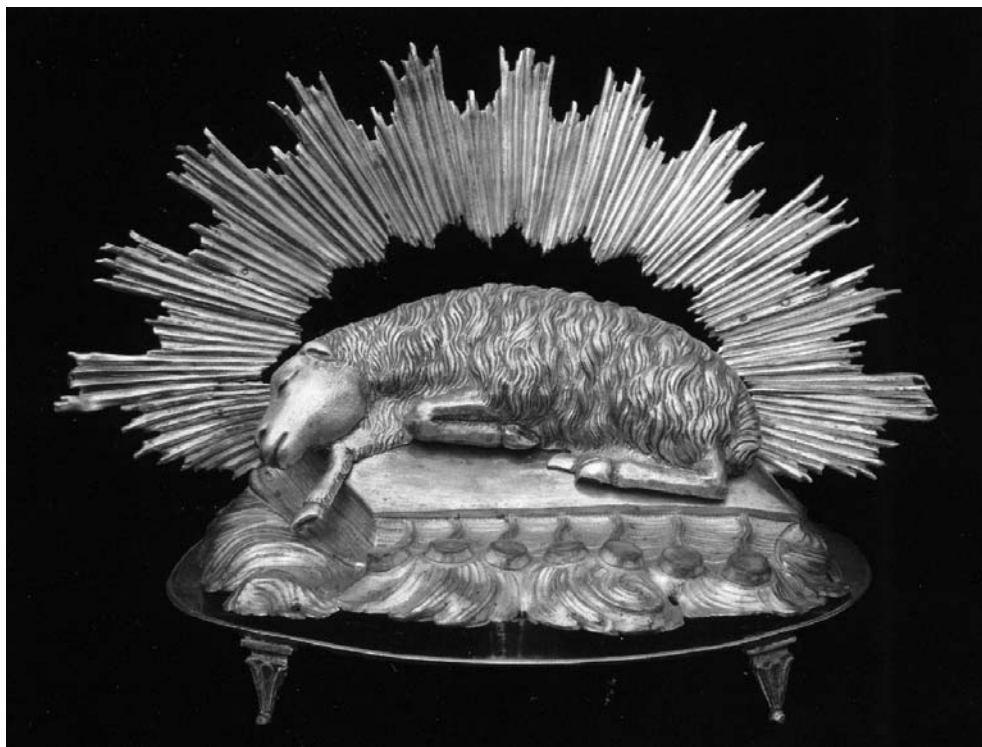
16 Ibidem. Michele Margiotta a proposito scriveva: «Una campanella suonata a distanza precedeva il corteo ed avvisava il transito del viatico, che quando passava sotto casa nostra era un avvenimento: mia madre riuniva due o tre lumi a petrolio dietro i vetri delle finestre; interrompeva ogni lavoro ci faceva inginocchiare e pregare per il malato» (cfr. M. MARGIOTTA, *I miei ricordi*. Palermo, 1982, p. 29).

17 R.F. MARGIOTTA, *Tesori d'arte a Bisacchino*. Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo, n. 6, Collana di studi diretta da M.C. Di Natale, premessa di M.C. Di Natale. Caltanissetta, 2008, pp. 132-133.

18 Cfr. S. CARONNA FARINI, *Monografia di Bisacchino*. Sciacca, 1872, p. 30.

19 Oltre alla cena pasquale la congregazione curava e cura ancora oggi la vestizione di un bambino povero nel giorno dell'Epifania (ASDM, Fondo Governo Ordinario, sez. 12, serie 2, busta 1012), rituale prima presente in altri centri dell'isola (cfr. A.G. MARCHESE, *La festa di San Giuseppe a Giuliana*, prefazione di Jeanne Vibæk. Palermo, 2002, nota 16, p. 50).

20 Cfr. S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale. Palermo, 1996, p. 78.



LAMINA 1. Argentiere Palermitano. Agnello (1767-1768). Chiesa Madre, Bisacchino (Foto E. Brai, Palermo).

alla ragione di dieci libbre per ogn'uno» al prezzo di 30 onces<sup>21</sup>. I manufatti, non più rintracciabili, accrescono il numero delle opere dell'artista palermitano, attivo dal 1776 al 1792<sup>22</sup>, probabile artefice anche di una raffinata pisside d'argento<sup>23</sup>, di gusto tipicamente rococò, custodita nella Chiesa Madre, punzonata ancora nel 1767 dal suddetto console Salvatore Mercurio<sup>24</sup>, che presenta le iniziali A.B.

Altra probabile opera del Barrile è la «campanella grande d'argento», citata nel *Repertorio di Sacri Arredi dell'Opera del SS. Viatico*<sup>25</sup>, la cui iconografia va collegata

21 Archivio di Stato di Palermo (da ora in poi ASPa), Fondo dei notai defunti, Vincenzo Occhipinti, st. VI, vol. 11587, c. 488r. Si veda anche R.F. MARGIOTTA, «L'associazionismo...» ob. cit., p. 169.

22 Cfr. S. BARRAJA, «Gli orafi e argentieri di Palermo attraverso i manoscritti della maestranza», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*. Catalogo della mostra. Milano, 2001, p. 669.

23 R.F. MARGIOTTA, *Tesori...* ob. cit., pp. 133-134.

24 Cfr. S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., p. 78.

25 ASDM, Fondo Governo Ordinario, sez. 9, serie 6-3, fasc. 1. Si veda anche R.F. MARGIOTTA, «L'associazionismo...» ob. cit., p. 170.

con il compito di incrementare il culto del SS. Sacramento. L'opera con base circolare e corpo tronco conico degradante verso l'alto, collegato ad un'impugnatura decorata da volute, reca sulla fascia centrale un ostensorio affiancato da due angeli adoranti ed al di sotto l'iscrizione relativa alla Confraternita del SS. Sacramento<sup>26</sup>. Sul manufatto si rileva il marchio della maestranza palermitana con l'aquila a volo alto che sovrasta le lettere RUP (*Regia Urbs Panormi*) e la sigla SC82, da riferire al console Simone Chiapparo che nel 1782, anno in cui detiene tale carica, ha verificato la qualità della lega argentea<sup>27</sup>. Seguono le iniziali del citato argentiere (A.B.).

Al 1737 è databile l'insegna argentea del sodalizio<sup>28</sup> (lám. 2), utilizzata ancora oggi durante le processioni da colui che dirige i confrati per segnalare la fermata o la partenza, punzonata dal console palermitano Salvatore Pipi (SP37), più volte documentato alla più alta carica della maestranza degli argentieri di Palermo<sup>29</sup>. L'opera, raffrontabile con quella del 1751 della chiesa di San Francesco d'Assisi di Ciminna<sup>30</sup>, consta di un'asta cilindrica d'argento culminante con un nodo in rame dorato su cui s'innesta una testina di cherubino alato che sostiene il puntale. Quest'ultimo è costituito da un ovale raggiato all'interno del quale è posto l'ostensorio affiancato da due testine angeliche.

I signori deputati del 1817 e del 1818, inoltre, commissionarono ad un ignoto argentiere palermitano un elegante ostensorio raggiato d'argento e argento dorato<sup>31</sup> (lám. 3), vidimato nel 1818 dal console Salvatore La Villa<sup>32</sup>, caratterizzato dalla fusione di elementi neoclassici di ascendenza romana con motivi tipici del barocchetto palermitano. Il manufatto è caratterizzato da un angelo reggi-sfera che conferma l'uso di inserire in tali suppellettili figure allegoriche di santi e di angeli già tipico del periodo barocco<sup>33</sup>.

Nei piccoli centri abitati come nelle grandi città gruppi di persone si ponevano sotto la protezione di «vari santi, ai quali si ricorreva in periodi di pestilenze, carestie, pericoli diversi, facendo crescere a dismisura le pratiche di pietà e gli esercizi devozionali»<sup>34</sup>. Si propendeva per santi ritenuti protettori di particolari settori della vita umana, tra cui San Vito annoverato già nel medioevo tra i santi ausiliatori ed

26 Cfr. R.F. MARGIOTTA, *Tesori...* ob. cit., pp. 136–137.

27 Cfr. S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., p. 80.

28 R.F. MARGIOTTA, *Tesori...* ob. cit., p. 116.

29 Cfr. S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., pp. 73–75.

30 G. CUSMANO, *Argenteria sacra a Ciminna dal Cinquecento all'Ottocento*, presentazione di M.C. Di Natale e F. Brancato, con il contributo di M. Vitella. Palermo, 1994, p. 40.

31 R.F. MARGIOTTA, *Tesori...* ob. cit., pp. 150–151.

32 S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., p. 84.

33 M.C. DI NATALE, «scheda II,86», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*. Catalogo della mostra. Milano, 1989, p. 245.

34 Cfr. S. CUCINOTTA, ob. cit., p. 235. Le Compagnie intitolate ad un santo furono molto numerose, soltanto a Palermo ve ne furono ben quarantotto (cfr. S. LA BARBERA–A. MAZZÉ, «Regesto delle Compagnie a Palermo nei secoli XVI e XVII», in M. CALVESI (a cura di), *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli in Sicilia e a Malta*. Siracusa, 1987, p. 263).





LAMINA 2. Argentiére Palermitano. Insegna (1737-1738). Chiesa Madre, Bisacquino (Foto E. Brai, Palermo).

invocato come taumaturgo contro la corea, malattia nervosa chiamata anche «ballo di San Vito», e contro l'idrofobia<sup>35</sup>. A Bisacquino la confraternita<sup>36</sup> di questo santo, già esistente nel 1574<sup>37</sup>, risale probabilmente alla prima metà del XVI secolo. La confraternita nel 1574 contava già circa venti confrati ed aveva un reddito di due once che in parte servivano per il pagamento del salario del cappellano, il presbitero Marco Alduino<sup>38</sup>. Notizie più ampie su tale sodalizio ci fornisce un documento del 1756<sup>39</sup>. La confraternità, «coll'insigne del mantello torchino», di cui non si trovano i capitoli istitutivi «per non averne i capitali», contava soltanto venti membri che

35 Cfr. A. AMORE, in *Bibliotheca Sanctorum*. Vol. XII. Roma, 1969, *ad vocem*.

36 Il termine confraternita oggi designa una «Corporazione ecclesiastica, composta di fedeli in prevalenza laici, canonicamente eretta e governata da competente superiore con lo scopo di promuovere la vita cristiana per mezzo di speciali opere buone dirette al culto divino od alla carità verso il prossimo» (cfr. P. PASCHINI, in *Enciclopedia Cattolica*. Vol. IV. Città del Vaticano, 1953, *ad vocem*). Nel 1766 il canonico palermitano Antonino Mongitore, autore della già citata opera *Le Compagnie*, così scriveva: «Regnando in Sicilia gli Aragonesi, infervoratasi la cristiana pietà nelle persone del secolo in questa città di Palermo, cominciarono a fondarsi alcune unioni con titolo di Confraternità per attendere di proposito ad esercizi spirituali gli arrollati di esse, sotto alcune distinte regole, chiamate col nome di Capitoli, e per loro uso ognuno fondò la sua chiesa ove potessero radunarsi i fratelli e poiché i loro esercizi furono drizzati alla penitenza usarono sin dalla fondazione vestir di sacco nelle pubbliche processioni» (cfr. A.. MONGITORE, *ob. cit.* Il testo viene riportato per esteso da F. AZZARELLO, *Compagnie e Confraternite religiose di Palermo. Cenni storici e documenti*, introduzione di A. Rigoli. Palermo, 1984, p. 17).

37 ASDM, Fondo Governo Ordinario, sez. 1, serie 7, vol. 5. Si veda anche R.F. MARGIOTTA, «L'associazionismo...» *ob. cit.*, pp. 172-173.

38 *Ibidem*.

39 ASDM, Fondo Governo Ordinario, sez. 9, serie 6-16, b. 1. Si veda anche R.F. MARGIOTTA, «L'associazionismo...» *ob. cit.*, p. 173.



LAMINA 3. *Argenterie Palermitano. Ostensorio (1818). Chiesa Madre, Bisacquino (Foto E. Brai, Palermo).*

avevano l'obbligo di intervenire in alcune importanti processioni. Prima di tutto in quella di Santa Rosalia che si svolgeva il 4 settembre ed ancora nella processione della Domenica delle Palme, per le litanie che si solevano fare «nel giorno del glorioso San Marco conferendosi fuori nella Venerabile chiesa di Santo Ippolito», nella processione del tre Maggio, giorno dell'Invenzione della Santa Croce, nella processione del giorno dell'Ascensione ed infine nel giorno del *Corpus Domini*<sup>40</sup>. In tali occasioni nelle vie cittadine si snodava una scia di confrati, priori e novizi «tra addobbi e fittizie scenografie in un contesto teatrale deambulante»<sup>41</sup>. Gli associati possedevano una reliquia di San Vito<sup>42</sup> che, per meglio esporla alla venerazione dei fedeli, fecero inglobare in un reliquiario con base in rame e rame dorato e cornice d'argento realizzata a sbalzo e cesello, ornata da volute, foglie rivoltate e motivi conchiliformi<sup>43</sup>. Il manufatto punzonato con l'aquila di Palermo a volo alto, le iniziali del console Nunzio Gino seguite dalle ultime cifre dell'anno 1758<sup>44</sup>, è probabile opera di Antonino Mercurio, attivo dal 1756 al 1778<sup>45</sup>, rappresentante della celebre famiglia di argentieri palermitani, autore tra l'altro del coevo secchiello con aspersorio del Tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono<sup>46</sup>.

Nel 1786, nella chiesa di San Francesco d'Assisi, Bartolomeo Giangrosso fondava la congregazione di Maria SS. del Cuore poiché «la divozione verso la gran Madre di Dio è stata da tutt'i tempi riguardata nella chiesa come un mezzo efficacissimo ad ottenere da Dio ogni bene»<sup>47</sup>. I membri del sodalizio mariano, probabilmente contemporaneamente alla fondazione dello stesso, commissionarono la statua della Madonna del Cuore<sup>48</sup>. La pregevole opera lignea, citata in un inventario del 1823<sup>49</sup>, stilisticamente vicina alle opere di Filippo Quattrocchi, è impreziosita da due corone d'argento, vidimate nel 1814 dal console palermitano Pietro Calvo<sup>50</sup>. I manufatti, pure commissionati dalla congregazione, sono variamente decorati con motivo a perlinatura, fogliette, fiori e scanalature. Dal fastigio si innalzano sei volute

40 Ibidem.

41 Cfr. M.C. DI NATALE, «Le confraternite...» ob. cit., pp. 17, 18.

42 ASDM, Fondo Governo Ordinario, sez. 9, serie 6-16, b. 1. Si veda anche R.F. MARGIOTTA, «L'associazionismo...» ob. cit., p. 174.

43 Cfr. R.F. MARGIOTTA, *Tesori...* ob. cit., p. 129. Si veda anche EADEM, «L'associazionismo...» ob. cit., p. 174.

44 Cfr. S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., p. 77.

45 S. BARRAJA, «Gli orafi e argentieri...» ob. cit., p. 674.

46 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella contea dei Ventimiglia*. Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo, collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 1, premessa di R. Cioffi, appendice documentaria di R. Termotto e F. Sapuppo. Caltanissetta, 2005, p. 67.

47 Cfr. *Introduzione*, in *Costituzioni della Congregazione istituita sotto il titolo di Maria SS. del Cuore*, ms. custodito presso l'archivio della confraternita.

48 R.F. MARGIOTTA, *Tesori...* ob. cit., pp. 23-24.

49 ASDM, Fondo Governo Ordinario, sez. 9, serie 6-6, b. 1.

50 Cfr. S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., p. 84. Per l'opera si veda anche R.F. MARGIOTTA, *Tesori...* ob. cit., p. 142.

fitomorfe che sostengono al centro un globo percorso da fascia zodiacale liscia con crocetta apicale.

Alla congregazione di Maria SS. del Cuore appartiene ancora l'insegna costituita da un ovale raggiato all'interno del quale è iscritto il monogramma di Maria coronato con al di sotto un cuore fiammeggiante. Il manufatto presenta il punzone della maestranza degli orafi e argentieri di Palermo, l'aquila a volo alto, la sigla dell'argentiere DC che fa seguire alle sue iniziali un cuore sormontato da una croce ed il marchio del console DDM9. Si tratta di Diego Di Maggio documentato alla più alta carica nel 1789 e nel 1796<sup>51</sup>. Stilisticamente simile all'opera di Bisacchino è il puntale di stendardo della Confraternita di San Giuseppe con sede nell'omonima chiesa di Ciminna, realizzato nel 1790<sup>52</sup>.

Nella chiesa di Maria SS. degli Agonizzanti, chiamata comunemente dell'Ospedale poiché sorgeva attigua all'antico ospedale civico, abbattuta nel 1945 per far posto all'attuale via Roma<sup>53</sup>, avevano sede due sodalizi: la compagnia dei Bianchi e quella del Monte di Pietà o Congregazione di Maria SS. degli Agonizzanti. La Compagnia dei Bianchi, nata nell'isola intorno al 1399 sotto la regina Maria, così chiamata poiché gli iscritti vestivano di sacco bianco<sup>54</sup>, esisteva a Bisacchino nel 1594<sup>55</sup>. Composta da nobili, togati e preti, gestiva l'ospedale civico<sup>56</sup>. Notizie più precise si hanno per la congregazione di Maria SS. degli Agonizzanti costituita, «per li soli uomini di campagna», ai tempi dell'arcivescovo De Los Cameros, riformata e riapprovata il 23 aprile 1731 da Mons. D. Antonino Francesco Bru, vicario e governatore generale del cardinale Cienfuegos e riconfermata nel 1754 da Mons. Francesco Testa<sup>57</sup>. Probabilmente in seno alla Congregazione di Maria SS. degli Agonizzanti, che voleva ricordare anche la memoria perenne dell'agonia di Nostro Signore Gesù Cristo, nacque quella del Santo Calvario. Quest'ultima è retta da uno statuto composto da diciassette articoli approvati dal governo borbonico il 22 marzo 1831, trasmesso al Sindaco di Bisacchino, Alberto Mancuso, il 20 marzo 1847 dal Presidente del Consiglio Generale degli Ospizi di Palermo, Laurino<sup>58</sup>. Opera verosimilmente commissionata dall'antico sodalizio intitolato alla Vergine degli Agonizzanti è l'ostensorio proveniente dalla chiesa citata, oggi custodito in Chiesa Madre<sup>59</sup>. L'opera consta di una base gradinata tripartita, decorata con motivi fitomorfi, su cui sono incise le anime purganti. Sopra il fusto, ornato da foglie d'acanto accartocciate, è posto un puttino a cui sono state aggiunte le ali in seguito ad un recente restauro.

51 S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., pp. 81-82.

52 G. CUSMANO, ob. cit., p. 75.

53 Cfr. B. LUCIA, *Monografia di Bisacchino*. Palermo, 1968, p. 130.

54 Cfr. S. CUCINOTTA, ob. cit., p. 134.

55 ASDM, Fondo Governo Ordinario, sez. 1, serie 7, n. 12.

56 Cfr. S. CARONNA FARINI, ob. cit., nota 11, p. 45.

57 ASDM, Fondo Governo Ordinario, sez. 12, serie 2, b. 1012, fasc. 12. Si veda anche R.F. MARGIOTTA, «L'associazionismo...» ob. cit., p. 181.

58 Cfr. R.F. MARGIOTTA, «L'associazionismo...» ob. cit., p. 182.

59 R.F. MARGIOTTA, *Tesori...* ob. cit., pp. 134-135.



LAMINA 4. *Argenterie Palermitano. Aureola (1739-1740). Chiesa di Maria SS. del Carmine, Bisacchino (Foto E. Brai, Palermo).*

Segue la raggiera nella quale era originariamente inglobata la palma del martirio. La suppellettile, da datare al 1768-1769, è vidimata dal console Salvatore Mercurio in carica dall'otto luglio 1766 all'undici luglio 1769<sup>60</sup>. Si riscontrano anche le iniziali dell'argenterie V.B. forse Vincenzo Barrile, attivo a Palermo dal 1756<sup>61</sup>.

Ornato da pregevoli corone e da un'aureola d'argento è anche il gruppo ligneo della Madonna del Carmelo e San Simone Stock, realizzate certamente per volontà dell'antico sodalizio mariano rifondato nel 1881 nell'omonima chiesa bisacquinese<sup>62</sup>. Le corone che presentano una tipologia a fastigio chiuso da volute e

60 S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., p. 78.

61 S. BARRAJA, «Gli orafi e argentieri...» ob. cit., p. 669.

62 Cfr. R.F. MARGIOTTA, «L'associazionismo...» ob. cit., p. 185.

decori neoclassici<sup>63</sup>, recano lo stemma di Palermo, l'aquila a volo alto, e le iniziali del console Vincenzo Lo Bianco (VB), seguite dalle ultime cifre dell'anno 1812, per la corona della Madonna, e dalle ultime due cifre del 1815 per quella del Bambino<sup>64</sup>. Il capo di S. Simone Stock è ornato da una aureola argentea (lám. 4) caratterizzata da una decorazione floreale ricca di simbolismo<sup>65</sup>. Il manufatto presenta l'aquila della città di Palermo a volo alto, l'abbreviazione del console del 1739 Giovanni Costanza<sup>66</sup> e la sigla G.C. dell'argentiere che potrebbe riferirsi al suddetto console. Tale ornamento, citato tra gli oggetti riconsegnati in data 24 giugno 1867 al sacerdote Lucia dal ricevitore del Demanio Carmelo Peri<sup>67</sup>, arricchiva una più antica statua che figura in un inventario del 1708<sup>68</sup>.

63 R.F. MARGIOTTA, *Tesori...* ob. cit., p. 148.

64 Cfr. S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., p. 84.

65 R.F. MARGIOTTA, *Tesori...* ob. cit., pp. 117-118.

66 Cfr. S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., p. 75.

67 Archivio della Prefettura di Palermo, Fondo F.E.C., 5B-10-8.

68 ASDM, Fondo Governo Ordinario, sez. 1, serie 7, n. 63. Si veda anche R.F. MARGIOTTA, «L'associazionismo...» ob. cit., p. 185.



# Platería inédita del Museo Franciscano de Arenas de San Pedro (Ávila)

ANTONIO PEDRO MARTÍNEZ SUBÍAS

*Doctor en Historia del Arte*

Con este artículo pretendemos concluir el estudio de los objetos de platería del Museo Franciscano de Arte Sacro (Arenas de San Pedro, Ávila), que ya iniciamos en otro capítulo anterior y publicado en este mismo medio<sup>1</sup>. Se completa así el análisis tipológico, estilístico y de marcaje de las cuarenta y siete restantes de una colección cercana a las noventa piezas. Las referidas en este capítulo abarcan cronológicamente desde la primera mitad del siglo XVII hasta los primeros decenios del siglo XX. Estilísticamente se corresponden, indistintamente, con las tendencias tardobarrocas, neoclásicas, románticas y neogóticas.

La clasificación funcional y tipológica de las piezas obedece, en lo posible, a los criterios teóricos propuestos por Juan de Arfe. Los utensilios que hemos estudiado pertenecen a los denominados *de pontifical* (seis cálices); siguen los destinados al servicio y adorno del altar, conocidos como *ajuar de capilla* (dos campanillas, un portapaz, dos juegos de sacras completos, y tres de vinajeras); figuran también *objetos de culto* (dos corazones, una paloma, dos plumas, ocho coronas, dos halos, dos lámparas votivas y cinco relicarios), *piezas de procesión* (dos navetas) y de *ceremonias litúrgicas* (una crismera, tres custodias, un báculo), *suntuarias y devocionales* (un Agnus Dei, una arqueta y una imagen de cabecera).

---

1 A.P. MARTÍNEZ SUBÍAS, «La colección de platería del Museo Franciscano de Arenas de San Pedro (Ávila): del Plateresco al Rococó», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Universidad de Murcia. Murcia, 2010, pp. 463-485.



## 1. DE PONTIFICAL

### Cálices

El estudio del conjunto de cálices que se reseñan a continuación pone de manifiesto el predominio del tipo denominado *cáliz de sacrificio o cáliz menor*. Hay cierta ascendencia de la estética tardobarroca en la traza de la peana de planta circular, algo abombada, y en el nudo piriforme del cáliz limosnero de la Real Casa, propiedad del convento de Arenas de San Pedro, si bien la configuración casi cilíndrica de la copa y la hechura general de la pieza preconizan el estilismo neoclasicista (28,3 cm de altura y 15 cm el Ø del pie; I, 7). Es de plata sobredorada y fundida. En el zócalo aparece cincelada esta leyenda realizada en letras capitales *al romano*: SIENDO LIMOSNERO MAYOR DE S[V] M[AJESTAD]. EL EX[CELENTÍSI]MO. S[EÑ]OR. D[O]N FRANCISCO. DELGADO. ARZOBISPO DE SEVILLA. AÑO DE 1778. Siguen dos hexapétalas buriladas. Con igual tipografía, aunque de mayor tamaño, a doble perfil y con el campo estriado horizontalmente, figura en el semibocel de la peana esta otra inscripción latina: CAROLVS III. D[ET]. G[RATIA]. HISPANIARVM ET VIRTVTE, seguida del guión de la Real Casa realizado a buril. Las tres marcas, practicadas por el envés de la plataforma del gollete, atestiguan ser manufactura madrileña: ALAR/CÓN. Corresponde a José de Alarcón<sup>2</sup>, autor del cáliz, artífice oriundo de Galicia, aprobado como maestro el 1740 en Madrid y platero de los infantes don Gabriel y don Antonio; en 1765 fue nombrado platero de la Real Casa, cargo que conservó hasta su fallecimiento acaecido en 1787. En calidad de tal menester hizo todos los cálices limosneros regios desde 1767 hasta su muerte; en el Palacio Real se conserva uno de 1782. La marca toponímica reproduce el escudo de Madrid-Villa (*oso y madroño*) y la del contraste marcador hace referencia a Madrid-Corte (*castillo almenado*), ambas se alojan en embocadura oval y sobremontado el cardinal 77. Marca cronológica fija que alude a 1777 y que no guarda relación con el año cincelado en el zócalo de la pieza: 1778.

Resulta ser ya plenamente neoclásico otro cáliz de plata en su color propiedad del convento de Arenas de San Pedro en el que la estructura, exenta de ornamentación, asume el protagonismo fundamental (25,4 cm de altura y 13,7 cm el Ø de la base; II, 31): estilismo y nitidez lineal configuran y definen todos los volúmenes;

---

2 En 1754 era diputado de la Cofradía Sacramental de las Ánimas del Purgatorio de San Cosme y San Damián, sita en la parroquia de Santiago en Madrid; en 1775 le nombró testamentario el platero real Juan de San Fauri; fue uno de los plateros fundadores del montepío benéfico, padre de Vicente Alarcón -platero de oro- y maestro de su sobrino Pedro de Elvira que también obtuvo el cargo de platero real desde 1787. José de Alarcón utilizó siempre la misma marca; de él se conservan diversas obras de vajilla, destacando una sopera (1785); realizó, además, de 1776 a 1777 diversas piezas religiosas para los duques de Medinaceli y señores de Montilla (Córdoba) que se conservan en la iglesia de San Francisco Solano: J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982, p. 136.



*LÁMINA 1. Juan Sellán. Cáliz (1870). Museo Franciscano de Arte Sacro. Arenas de San Pedro (Ávila).*

el diseño del astil reproduce el más genuino tipo de vástago neoclásico divulgado por la Real Fábrica de Madrid<sup>3</sup> formado por un friso anular y el correspondiente cuerpo troncocónico invertido. La forma de la copa mantiene la hechura propia de ese estilo: es más alargada y estrecha que en las etapas artísticas anteriores, la

3 Fue inaugurada en 1778 por el rey ilustrado Carlos III en calidad de escuela; el aragonés don Antonio Martínez estuvo al frente de su dirección desde ese año hasta su muerte acaecida en 1798. Bajo su acertada maestría se formaron artífices de gran renombre que difundieron y enseñaron en sus respectivos talleres las nuevas hechuras y exornos neoclásicos: *Ibídem*, p. 138.

inclinación del labio hacia el exterior es casi imperceptible y muestra clara tendencia a la forma cilíndrica<sup>4</sup>.

La marca **MACAZAGA** es de autor y aparece flanqueada por la del fiel contraste y la toponímica: alude al platero Antonino Macazaga, hijo del famoso orive neoclasicista José Ignacio Macazaga. Obtuvo el título de maestro, utilizó la misma marca que su padre y, como él, se encargó de realizar los cálices limosneros regios desde 1822 hasta su muerte acaecida el 1830, y optó por un estilo basado en la proporción de las formas sin ornamentación<sup>5</sup>. La contrastía es de Madrid-Corte (*castillo almenado*), la de localidad corresponde a Madrid-Villa (*oso y madroño*) y las dos sobremontan el cardinal 22 que nos indica el año de ejecución: 1822.

Otro cáliz (lám. 1) procedente del convento madrileño de San Antonio del Retiro, de plata en su color y fundida, representa bien la persistencia de la tradición del Neoclasicismo en la platería (26,3 cm de altura y 13,7 cm el Ø del pie; I, 7). Manufacturas de ese estilo se labraron de forma temprana en algunos obradores a partir de 1770-1780 y se prolongaron en el siglo del XIX, insertándose en el repertorio ornamental motivos clasicistas recuperados gracias al descubrimiento de las ruinas de Pompeya y Herculano. En Europa se produjo un cambio sustancial en todas las corrientes artísticas; surgió una nueva estética propiciada por los hallazgos arqueológicos grecorromanos y las ideas difundidas por las Academias. Estructura y ornato desarrollan en la pieza neoclásica un cometido diferente al de estilos anteriores; se pretende lograr un cierto equilibrio entre ambos elementos, sin menoscabo del predominio de uno sobre otro, a la par que su relación se nos ofrece simétrica y proporcional. Volúmenes y perfiles aparecen delineados con total evidencia geométrica, relegándose la decoración a zonas intermedias para que mitigue o auxilie la gélida desnudez de la superficie; el ornato se presenta, por lo general, estereotipado y sin apenas novedades<sup>6</sup>. Tornapuntas de palmeta sobre el zócalo,

4 Tal vez fuese también neoclásico el cáliz que Fr. Juan del Moral, Guardián del convento de Arenas, dono el 4 de noviembre de 1809 a don Juan Julián Serrano, párroco de Ramacastaña (Ávila) quien dejó constancia escrita de haber recibido «un cáliz de hechura nueva (*sic*) que, con patena y cucharilla, pesa veinte y nueve (*sic*) onzas y media»: J. HERRANZ y J. ÁLVAREZ, *El convento Franciscano de Arenas de San Pedro/Documentos inéditos/siglos XVI-XIX* [El convento franciscano de Arenas]. Institución Gran Duque de Alba. Ávila, 1988, doc. 114, 226.

5 Antonio Macazaga obtuvo el título de maestro platero el 29 de mayo de 1820; ese año realizó las manos y la mitra de plata para la imagen de San Eloy que tenían los plateros madrileños. Entre los cálices limosneros regios recordaremos los siguientes: el de la ermita de Móstoles, Madrid (1822), capuchinas de Tudela, Navarra (1828), Monasterio de El Escorial (1805), parroquia de la Torre de Esteban Hambrán, Toledo (1830). Sobre éstos y otros cálices de tal índole puede consultarse: J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Cálices limosneros de los reyes españoles (siglo XIX)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XVI, 1979, pp. 400-401. Macazaga continuó sirviéndose, como ya se ha dicho y debido al prestigio que gozaba el taller familiar, de la marca onomástica de su progenitor. Véase: S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la catedral de Plasencia*. «El Brocense». Cáceres, 1983, p. 263.

6 A.P. MARTÍNEZ SUBÍAS, *La platería de Reus y su Real Colegio*. Arts Gràfiques Rabassa. Reus, 2008, tomo II, pp. 567-570.

acantos en el gollete, gallones en las molduras convexas del astil, palmiformes en la base del nudo y moldura circular semicóncava, subcopa formada por doble corola de generosos acantos y copa alargada con tendencia al cilindro. El vástago de este cáliz evoca los dos cuerpos que configurarán el tradicional nudo neoclásico reseñado al analizar la manufactura anterior: friso anular y cuerpo troncocónico.

En el frente del zócalo se estamparon las tres marcas que permiten su identificación: la impronta de autor es **SELLÁN** y se refiere a Juan Sellán, maestro platero que aprendió el oficio en la Real Fábrica de don Antonio Martínez, fue aprobado por el Colegio de Plateros de Madrid el 1831 y admitido como colegial en 1842. Falleció hacia 1886. Suya es también la marca **J./SELLÁN**<sup>7</sup>. Cultivó en su producción la tradición neoclásica, el neogoticismo y «el caprichoso naturalismo floral posromántico» heredados de la Real Fábrica de Platería. La marca del fiel contraste corresponde a Madrid-Corte (*castillo almenado*) y la toponímica a Madrid Villa (*oso y madroño*); ambas se superponen el cardinal 70 alusivo al año de ejecución de esta pieza: 1870.

El *revival* neogótico está representado por un cáliz de plata sobredorada procedente del convento madrileño de San Antonio del Retiro (24,5 cm de altura y 14 cm el Ø de la base; I, 7). Muestra planta mixtilínea, zócalo muy disminuido, moldura cóncava ascendente delimitada por contario, peana con el campo notablemente reducido –inserta tondos con los bustos de la Virgen María, San José y Jesucristo, separados por los símbolos eucarísticos y timbrados por una flor de lis–, pronunciado gollete, astil cilíndrico –adornado con doble serie de arcos de herradura apuntada–, nudo formado por seis semiesferas sobre las que aparecen racimos de uvas y subcopa de perfil mixtilíneo dividida en campos por columnas pareadas que flanquean cuadrilóbulos, tetrafolias y tornapuntas. La copa acentúa su configuración cónica. El zócalo ostenta el triple marcaje reglamentario: la marca de autor es bipartita y frusta; solo leemos las dos últimas letras: –/– – –**RE**; la toponímica pertenece a Córdoba y se representa por un león rampante, pasante y vuelto hacia la izquierda; la impronta del fiel contraste es A/MERINO y se refiere a Antonio Merino, nombrado fiel contraste de oro y plata con carácter interino por el gobernador de Córdoba el 28 de junio de 1881 al fallecer el marcador oficial Rafael Martos; utilizó

7 De Juan Sellán se conocen muchas obras tanto religiosas como profanas que, en la actualidad, aparecen con frecuencia en subastas y comercio de anticuarios. Destacamos: juegos de altar (cáliz, vinajeras con salvilla y campanilla) de las catedrales de Plasencia (1848-1853), Burgos (1857-1858) e iglesia de Santiago en Coria (1879); candeleros de la parroquia de Torrelaguna (1849) y Perales de Tajuña, Madrid (1854); custodia de Leganés (1869), donada por la princesa de Asturias en 1877; cáliz de la catedral de Pamplona (1883). Obras civiles notables: estatuilla de toro donada en 1839 al Pilar de Zaragoza; candeleros del Museo Municipal de Madrid (1843); juego de café de colección particular, Madrid (1848) y mancerinas del Museo Arqueológico Nacional (1857 y 1865, respectivamente), escribanía neogótica del Gobierno Civil de Madrid (1856): J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», ob. cit., pp. 153-154.

esa marca hasta 1883 y desde entonces, y hasta su fallecimiento en 1913 se sirvió de otros troqueles. El cáliz, por tanto, debió labrarse en 1881 ó 1882<sup>8</sup>.

Las tendencias *revivals*, que en la platería se iniciaron hacia mediados del siglo XIX, son buena muestra del interés que supuso, en una época de desamparo legal para los oficios artesanos, recuperar la tradición medieval en cuanto al método, sistema de trabajo y conceptos estéticos.

El Romanticismo, que como movimiento cultural y artístico aspiraba a plasmar en todas las artes los principios revolucionarios que durante 1814 se vieron soterrados tras la caída de Napoleón, estéticamente supuso la ruptura frente al estatismo academicista neoclásico. El sentimiento subjetivo adquiere ahora valor de norma; la platería de mediados del siglo XIX no fue ajena a esa corriente.

Existen en el Museo un par de cálices románticos, de estructura y ornamentación diferentes, que evidencian esa libérrima subjetividad de los plateros decimonónicos a la hora de diseñar hechuras y repertorios decorativos. La nueva corriente artística se vio favorecida, al igual que la platería neoclásica, por la industrialización y la incorporación del trabajo mecánico generalizado mediante el uso de tornos, máquinas de prensar y martinetes; estos procedimientos posibilitaron generar mayor número de productos.

El cáliz sobredorado y cincelado del convento franciscano de Arenas de San Pedro evidencia la impronta del maquinismo en los elementos formales que lo configuran y la acción del troquel en la ornamentación que, en este caso, se perfeccionó manualmente (22,5 cm de altura y 14 cm el Ø del pie; I, 7). Presenta pie circular, escocia, reducida peana y gollete troncocónico decorados con orlas vegetales; el astil inserta nudo campaniforme invertido adornado con palmetas al sesgo y delimitado por molduras cóncavas y bocales; la subcopa se decora mediante cenefa floral rematada por dientes de sierra y la copa es acampanada. Cinco arandelas de contario jalonan la estructura desde el arranque del gollete hasta el borde que perfila la sobrecopa. En este cáliz, y como suele suceder en la mayoría de manufacturas románticas, las proporciones volumétricas han disminuido y reproducen piezas de menor tamaño. Vestigios de tradición rococó se advierten en el abombamiento de la sobrecopa y en la acusada inclinación del labio de la copa hacia el exterior. A partir del ornato y sistema de fabricación, creemos que pudo labrarse a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. No tiene marcas.

Mayor interés ofrece otro ejemplar romántico de plata sobredorada, repujada, taladrada y cincelada; procede del convento madrileño de San Antonio del Retiro

---

8 El 13 de septiembre de 1881 ya había sido nombrado por el ministro de Fomento para asumir la segunda plaza de contraste, vacante por ausencia de José León; parece ser que desde esa fecha hubo una sola plaza al fusionarse las dos en él. Las improntas que Antonio Merino utilizó como marcador fueron: A/ MERINO, la primera desde 1881; 83/MERINO a partir de 1883; 88/MERINO desde 1888 y A. MERINO practicada desde 1908: D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros. Córdoba, 1980, pp. 159-161.

(26,5 cm de altura y 13,2 cm el Ø de la planta; I, 7). El sincretismo estructural es evidente en el diseño barroquizante de la peana, nudo y copa; de igual modo, la amalgama decorativa mezcla exornos de épocas artísticas distintas; las seis rosáceas que decoran la moldura del pie, y alternan con cajeados incisos, pertenecen al repertorio barroco; las molduras recortadas y las cintas planas serpenteantes que enmarcan símbolos eucarísticos son propias del manierismo, los diminutos abanicos rocallosos evocan el Rococó; igualmente barrocos resultan los pinjantes de frutas; el tipo de nudo es barroco y neoclásicas las palmetas que lo adornan; la tracería calada de la sobrecopa reproduce parcialmente el ornato de la peana. En el zócalo figuran tres diminutas marcas que acreditan su origen francés<sup>9</sup>. Al igual que el anterior, es manufactura que debió fabricarse a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

## 2. DE CAPILLA

### Campanillas

Son dos las expuestas en el Museo. El uso de este instrumento litúrgico se remonta en la Iglesia latina al siglo XII; cundió entonces la práctica de utilizarse al inicio de las ceremonias religiosas, al elevar las Sagradas Especies, o bien para anunciar a los fieles el paso del Viático por las calles. El uso de las campanillas quedó prescrito en varias declaraciones sinodales del siglo XIII; a partir del siglo XIV se generalizaron en iglesias, monasterios, conventos y lugares de culto.

El par de ejemplares de la colección son de metal plateado y proceden del extinguido convento segoviano de San Francisco (11,5 cm de altura y 4,8 cm el Ø de la boca; II, 62). Su estructura evoca la de una copa invertida sin base; el cuerpo adopta la forma de cono truncado y muestra adorno de molduras en la falda y la cúspide; el cabo es de tipo balaustre muy estilizado y con remate de boliche. Ambas son obras de la primera mitad del siglo XX.

### Portapaces

Se trata de objetos no utilizados en la actual liturgia católica de rito romano. El portapaz se denominó en el siglo XIII *osculatorium*, *pax* o *asser ad pacem*, y se realizaron en todo tipo de materiales<sup>10</sup>.

---

9 Reproducen un rostro masculino vuelto hacia la derecha inscrito en embocadura ochavada, otro masculino con marco hexagonal y hacia la izquierda, más la impronta romboidea que alberga un sol radiante flanqueado por la letra F. No hemos podido localizarlas en la obra de E. BEUQUE, *Platine, or, argent. Dictionnaire des Poinçons, officiels français, étrangers anciens, modernes de leur créations. XIV siècle à nous jours*. Imp. C. Courtois. París, 1925-1928.

10 J. GUDIOL Y CUNILL, *Nocions de arqueologia sagrada catalana*. Imp. De la Viuda de R. Anglada. Vic, 1902, p. 474.

El portapaz neoclásico de plata fundida, procedente del convento de San Pascual Bailón de Pastrana, Guadalajara (15,8 cm de altura y 9,7 cm de envergadura; II, 58), se estructura en forma de retablillo, consta de plinto corrido, a manera de banco, dos pilastras de orden toscano y entablamento moldurado con arcosolio que alberga una paloma, símbolo del Espíritu Santo. El hastial ostenta en cada flanco una lámpara flameante y como cénit la cruz de tramos iguales. El alto relieve de la casa representa la resurrección de Cristo presenciada por la soldadesca sorprendida y asustadiza; figuran asimismo el león –símbolo del poder de la vida sobre la muerte– y un olivo que evoca el episodio de Getsemaní.

Es manufactura madrileña. Así lo atestiguan las marcas que figuran estampadas al dorso: la del artífice es **J./DORADO** y corresponde a José María Dorado (1800-1860), platero madrileño que aprendió con el alemán Carlos Marschal en Madrid; luego ingresaría como aprendiz en los talleres de Joaquín Manrique (1815) y Juan Antonio Fernández Quero (1816); se examinó de aprendiz en 1817 y aprobó la maestría en 1825. Entre sus aprendices destaca su hijo José Pedro aprobado como maestro en 1857. En el Colegio de San Eloy desempeñó varios cargos<sup>11</sup>. La marca de contrastía y la toponímica reproducen, respectivamente, los escudos de Madrid-Corte (*castillo almenado*) y Madrid-Villa (*oso y madroño*); éste se sobrepone al número 53 alusivo al posible año de fabricación: 1853. El envés del plinto conserva la siguiente inscripción cincelada con tipografía inglesa: *Franciscos Filipinos*. Tal vez la pieza se encargó con destino a alguna de las misiones que la orden franciscana tenía en Filipinas; al ser repatriados los frailes probablemente se trajeran, entre otras pertenencias de su propiedad, el portapaz en cuestión.

## Sacras

Las sacras eran piezas de altar denominadas en las prescripciones litúrgicas *tabella secretarum* o *charta cum secretis*; enmarcaban determinados documentos que contenían oraciones y fragmentos del Nuevo Testamento que el sacerdote debía recitar durante la misa<sup>12</sup>. La sacra central se introdujo a mediados del siglo XVI y

11 Fue mayordomo (1832, 1851, 1856), aprobador (1834 y 1835), tesorero y presidente (1855). Hay obras suyas en Corpa y Valdemoro (Madrid), catedral de Burgo de Osma (Soria) y en Hiendelaencina (Guadalajara). Labró un cáliz y salvilla para la catedral de Coria (1844), el incensario y naveta de la iglesia de San Mateo, Cáceres (1847), y el cáliz de la colegiata de Talavera de la Reina, Toledo (1859), que fue su gran realización, manufactura que presenta redundante estructura y abundancia de adornos: J. M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», ob. cit., p. 154.

12 La sacra central o mayor era litúrgicamente obligatoria por contener, además del cánon reducido, el memorial de la consagración del pan y el vino; el *Gloria in excelsis*, el *Credo*, las oraciones *saecrae* para después del Lavabo y las tres que precedían a la *Communio*. En sus orígenes, esta sacra sólo contenía el cánon menor y las fórmulas de la *Consecratio*; las dos sacras menores incluían, respectivamente, un fragmento del evangelio de San Juan y la oración del Lavabo: A.P. MARTÍNEZ SUBÍAS, *La platería de Reus...* ob. cit., t. II, p. 585.

las menores fueron obligatorias a mitad del XVII. A partir de la reforma litúrgica del concilio Vaticano II dejaron de utilizarse.

El Museo conserva dos juegos completos de sacras rectangulares que, respectivamente, proceden de los conventos de Ávila y Consuegra (Toledo). El juego del convento de San Antonio de Padua (Ávila) es de plata en su color sutilmente relevada y pudo labrarse hacia finales del siglo XVIII o a lo largo del primer tercio del XIX (34,5 cm de altura y 40,7 cm de envergadura; II, 35). El Neoclasicismo es patente en la greca de ondetas al sesgo que orla el marco y sólo se interrumpe en las esquinas; aquí se ha sobrepuesto hoja palmiforme que embellece los cantones y oculta el corte de la chapa metálica. El copete central evoca la estructura triangular de los tímpanos clásicos, aloja un clipeo con rosácea y a su alrededor se dispone trama de flores y frutos que ocupa todo el campo. La greca y los exornos vegetales aparecen levemente repujados; las palmiformes son de fundición, recurso técnico que se generalizó en la mayoría de repertorios ornamentales neoclásicos. Carece de marcas.

Las sacras del convento de Nuestra Señora de los Dolores de Consuegra (Toledo) pertenecen a la primera mitad del siglo XX, están compuestas por un marco moldurado (42,2 cm de altura y 28,1 cm de envergadura; II, 56); en las enjutas figuran los bustos de los evangelistas Mateo, Marcos, Lucas y Juan con la testa orientada al texto impreso: son de fundición y sobrepuestos. Como remate, el copete de guirnalda floral que enmarca un medallón oval con cúmulo de nubes, el monograma de Cristo y la cruz cimera. El material utilizado es plancha de metal plateado sobre alma de madera; se aprecian las marcas **MENESES** y la letra **M** orlada de múltiples fulgores, pertenecientes a ese conocido taller de Madrid.

## Vinajeras

El uso de las vinajeras que contienen el vino y el agua para la celebración eucarística es antiquísimo; aparecen citadas como utensilio en los *Statuta Ecclesiae antiquae* (siglo V); solían disponer de salvilla como complemento de los recipientes.

Tres juegos se exponen en el Museo; ninguno muestra marcas de taller y su estructura es muy similar. El juego sin salvilla, de plata en su color repujada y fundida del ya citado convento de Nuestra Señora de los Dolores de Consuegra (10,9 cm de altura y 3,9 cm el Ø del pie; II, 48) reproduce, si bien parcialmente, ciertos aspectos propios del neobarroco decimonónico: peana circular con zócalo elevado, reducido gollete, recipiente piriforme, collarino fitomórfico, escaso cuello y pico de sección longitudinal troncocilíndrica en esviaje; la tapa es practicable y adornada con cabujón vítreo en el borde: blanco para el agua y rojizo para el vino. El asa se resuelve en forma de triple tornapunta fundida. Sólo uno de los recipientes conserva burilada en el zócalo del pie. Las clasificamos como manufacturas anónimas realizadas a lo largo del último cuarto del siglo XIX.



Semejante al anterior es el juego de metal sobreplateado, repujado, burilado y fundido del convento arenense de San Pedro de Alcántara (los recipientes 14 cm de altura y 3,5 cm el Ø del pie; la salvilla 26,5 cm x 17,5 cm). Dispone de salva elíptica provista de rameado al troquel sobre la orilla e inciso en el borde. Este adorno se inspira en el repertorio romántico de mediados del siglo XIX al igual que los realizados en la panza de los recipientes. Las asas reproducen mascarones alados de tradición renaciente similares a los que aparecen en los grutescos y composiciones *a candelieri*. Son producto de la galvanoplastia y se realizaron entre 1940 y 1942 a tenor de cuanto registra Fr. Eusebio García del Álamo en el correspondiente *Libro de Visitas e Inventario* (13-X-1942).

El tercer juego de vinajeras pertenece asimismo al referido convento franciscano de Arenas y es de metal plateado (los recipientes 13,4 cm de altura y 3,5 cm el Ø del pie; la salvilla 24 cm x 13,9 cm; II, 67). Cada recipiente es troncocónico y resuelto por superposición de molduras, se delimita con el cuello mediante torneado convexo y el pico carece de tapa. Ostenta las marcas **MENESES** y la letra **M** orlada de fulgores radiales; ambos troqueles corresponden al ya mencionado taller de Meneses en Madrid. Técnicamente obedece a los métodos industriales que se aplicaron a la platería durante la segunda mitad del siglo XIX y que han prevalecido hasta nuestros días bajo el pretexto de emular objetos manufacturados a menos coste<sup>13</sup>. Cronológicamente es obra posterior a 1939, no más allá de 1942-1945; este juego o el descrito anteriormente debió sustituir al que desapareció durante los lamentables episodios acaecidos con ocasión de la Guerra Civil (1936-1939).

### 3. DE CULTO

#### Atributos

a) *Corazones*. En la denominada Sala Alcantarina se expone un ejemplar y la imagen patronal del Santo exhibe otro<sup>14</sup>. Se trata de dos piezas muy similares realizadas en plata sobredorada al azogue que pretenden reproducir, de manera muy elemental, la forma del corazón humano; el expuesto en la mencionada sala es más alargado, planiforme y tosco de diseño (10,5 cm de altura y 7 cm de envergadura). Ambos pertenecen al convento franciscano de Arenas de San Pedro, se complementan con sendas cadenas de oro y corresponden a la misma época que las plumas que

13 Los dos métodos que más incidieron en el arte de la platería fueron: la galvanoplastia, *electroplate* o *silver plate* que permite dorar o platear cualquier cuerpo sólido –níquel, cobre, latón– mediante corriente eléctrica. Otro método es el *old sheffield plate*, o material plateado que, por lo común, es el cobre.

14 El que luce sobre el pecho la imagen de San Pedro de Alcántara ubicada en la hornacina central del retablo barroco de la antigua iglesia de San Andrés del Monte (8 cm de altura y 6,7 cm de envergadura); tiende a ser algo más naturalista que el expuesto en la sala alcantarina debido al abombamiento de la plancha que, en las zonas centrales, sugiere y diferencia los campos de aurículas y ventrículos.

reseñaremos más adelante: 1940-1945. Estos corazones reemplazaron a otro de gran valor y mérito artístico desaparecido en 1936. *El Libro de Visitas e Inventario* registra (13-X-1942) que existía «un corazón de oro, regalo de los duques de Toscana, en el siglo XVII» a San Pedro de Alcántara. Ignoramos si la arqueta que contiene las reliquias del Santo depositada en el sarcófago de la Capilla Real conserva los tres exvotos en forma de corazón donados por los condes de Oropesa (Toledo)<sup>15</sup>.

b) *Paloma*. Es otro tipo de atributo utilizado en la iconografía sacra. La que se expone en el Museo sirve para engalanar la referida imagen patronal del Santo en el día de su festividad; simboliza al Espíritu Santo como inspirador de sus dones (16 cm de altura, sin el espigón de enchufe, 21 cm de envergadura y 26,5 cm de longitud; Sala Alcantarina, s/n.). Reproduce una paloma en sable de tamaño cercano al natural dispuesta a posarse sobre la imagen; es de plata repujada, cincelada, de alas extendidas detalladas con extraordinaria minuciosidad y acierto por parte del anónimo artífice: cobertoras alares, rémiges primarias y, infracobertoras alares, obispillo y caudales se reproducen con extrema fidelidad al natural así como el resto de la anatomía. El ave se aferra con sus patas al espigón que, en forma de T, se encastra en el hombro izquierdo de la imagen. *El Libro de Visitas e Inventario* recoge (25-VI-1925) que tal atributo fue regalo de don Domingo Roaríguez y señora al convento de Arenas. No presenta marcas acreditativas.

c) *Plumas*. Dos plumas de escribir, de época y factura diferentes, completan el conjunto de atributos del Santo expuestos en el Museo. De entre las plumas, símbolo de la docta sabiduría teologal que el Espíritu Santo infunde a determinados hombres y mujeres de la Iglesia, cabe señalar aquella que figura en la mano derecha de una imagen vestida expuesta en la sala dedicada al Santo (21,9 cm de longitud y 2,7 cm de envergadura; Sala alcantarina, s/n). Es de plata sobredorada y cincelada, carece de marcas, presenta perfil sinuoso y estructura combada; el anverso muestra múltiples incisiones en *spicatum* dispuestas sobre la gruesa chapa a partir del nervio longitudinal; el reverso se ofrece liso y biselado. Su diseño es más fitomórfico que plumáceo pues el autor, de posible escasa pericia profesional, en vez de reproducir una pluma de ave, como reclama esta clase de objetos, parece evocarnos la hoja de un eucalipto. La pieza resulta muy elemental en cuanto a traza y hechura; cronológicamente parece ser manufactura del siglo XVII<sup>16</sup>.

15 En el reconocimiento y posible manifestación de las reliquias de San Pedro de Alcántara, con ocasión de su traslado al camarín el 11 de octubre de 1683 «se hallaron tres hojas de plata en forma de corazón, con la leyenda M.Y Condesa de Oropesa e Y.M. Conde de Oropesa, Josef, Marqués de Jaramilla»; las primeras iniciales se atribuyen a don Manuel Joaquín García Álvarez de Toledo y a su esposa doña Isabel Pacheco Téllez de Girón: J. HERRANZ y J. ÁLVAREZ, ob. cit., doc. 22 y 26, p. 100.

16 Del convento de Arenas es otra pluma realizada en plata fundida con vestigios de haber estado sobredorada que ostenta la imagen patronal del Santo (20,5 cm de longitud y 2,5 cm de envergadura); se asemeja al tipo remera de las aves, muestra sutiles surcos en ambas caras y el nervio longitudinal desplazado hacia la derecha. Una de las orillas aparece levemente arqueada y la otra tetralobulada. La ausencia de marcas impide poder dilucidar al artífice y obrador donde se ejecutó este ejemplar; tan sólo figura el año de posible fabricación o donación grabado al inicio de la caña: 1833. Es obra realista

El segundo ejemplar es de plata sobredorada (22 cm de longitud y 2,7 cm de envergadura; Sala alcantarina, s/n). Presenta desigual amplitud de campo respecto al nervio central, superficie rugosa debido a la técnica del rehundido y contorno semiondulado. La pieza conserva restos del sobredorado original, se compone de dos planchas afrontadas –unidas por el borde mediante soldadura– y no tiene marcas; puede datarse entre 1926 y 1929. El citado *Libro de Visita e Inventario* (13-X-1942) anota, entre los objetos adquiridos durante dicho trienio, «una pluma de oro [...], regalo del Sr. Juez de Instrucción, D. Alejandro García Gómez»; se trata de esta pluma ya que esa misma fuente documental clasifica la materia, de modo apropiado y en ese mismo libro, como «plata sobredorada». Parece ser una pluma de escribanía que se destinó a la escultura del Santo. Es también manufactura sencilla, sin complicaciones técnicas ni virtuosismos artísticos destacables.

### Coronas

La colección que conserva el Museo es digna en cuanto al número (siete ejemplares), periplo cronológico (siglos XVII-XX) y variedad tipológica y estilística (del Manierismo al Neoclásico). A excepción de la corona de la Virgen de Fátima de la antigua iglesia del convento de San Antonio del Retiro de Madrid, el resto procede del convento de San Antonio de Ávila. Sólo una tiene marcas.

La corona más antigua pudo labrarse en el último tercio del siglo XVII o principios del XVIII (3,7 cm de altura, 7,1 cm de envergadura y 5,2 cm el Ø del aro; II, 51). Inserta ornamentación de tradición plateresca, se estructura a modo de canastillo y su exorno se resuelve mediante dos tracerías fitomórficas sobrepuestas con decoración *a candelieri* delimitadas mediante contorno que discurre por el aro y las arcaturas; es de plata fundida, calada y con retoques al cincel.

Tipo también muy generalizado y propio del Barroco es aquel que difiere esencialmente de los modelos anteriores por el hecho de adosar al aro cuatro bandas o imperiales que se arquean y unen en un punto superior mediante la bola del Mundo rematada por una cruz (22,5 cm de altura, 19,5 cm de envergadura y 12 cm el Ø del aro; II, 51). La hechura del aro y las bandas, compuesta por roleos vegetales y *ces*, la sección romboidea de los travesaños de la cruz rematados por un perillón, así como la sencillez estructural y del cincelado nos sugieren relacionarla con aquellos modelos que los distintos talleres peninsulares labraron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII. Este diseño se denomina comúnmente tipo gorro o corona imperial.

Le sigue en antigüedad otra de dimensiones reducidas, como la anterior, de similar formato y cincelada (4,5 cm de altura, 7 cm de envergadura y 4,4 cm el Ø

---

y de gran sencillez dotada de pronunciado vástago a fin de facilitar su manipulación y comodidad al escribir. El *Libro de Visita e Inventario* (13-X-1942) consigna dos plumas de oro; probablemente fuesen de plata sobredorada. De ser así, ésta podría ser una de las inventariadas por Fr. Eusebio García del Álamo en su visita regular al convento de Arenas de San Pedro.

del aro; II, 51); puede considerarse manufactura barroca de comienzos del siglo XVIII porque mezcla antiguos motivos florales y geométricos de tradición gótica y manierista –lises, rombos y óvalos– con otros característicos de la nueva ornamentación vegetal carnosa típica del Barroco. El dibujo es acertado si bien la acción del cincel resulta algo rudimentaria.

Otra corona dispone de aro, a modo de listel, y canastillo sobre el que se han dispuesto generosas floráceas, de distendidos y carnoso pétalos, que alternan con otras de menor tamaño. Es de plata sobredorada embellecida con engarces de pedrería multicolor (15,5 cm de altura y 6,5 cm el Ø del aro; I, 3). Su diseño es totalmente naturalista y reiterativo; la carnosidad y aspecto rugoso de pétalos y hojas nos inducen a considerarla obra de la primera mitad del siglo XVIII que acusa indudable barroquismo en su tratamiento estético.

De tipo imperial son igualmente otras dos coronas: una es de tradición barroca y se labró probablemente en el último cuarto del siglo XVIII (11,5 cm de altura, 10,5 cm de envergadura y 6,2 cm el Ø del aro; II, 51); otra es de concepción más neoclásica y se realizó a finales del XIX o principios del XX (7,6 cm de altura, 7,4 cm de envergadura y 5 cm el Ø del aro; II, 51). De la primera conviene destacar la importancia concedida al repujado de los acantos que configuran las imperiales, y la cruz de colofón resuelta mediante tramos en forma de capullo vegetal; de la segunda corona conviene resaltar la monotonía del repertorio decorativo: contario de distinto tamaño distribuido por el borde del aro, chatones en el canastillo y bandas que confluyen y reciben el Orbe sobremontado por una cruz de travesaños rectilíneos. Es manufactura sincretista que conjuga exorno geométrico de tradición neoclásica con motivos goticistas: losanges, rectángulos y besantes pareados dispuestos sobre el aro.

El *revival* neobarroco es patente en otra corona de tipo imperial que, respecto a los modelos anteriores, introduce en su hechura la ráfaga o aureola formada por grupos de cinco rayos de distinto tamaño (21 cm de altura, 29 cm de envergadura y 6 cm el Ø del aro; II, 51); el mayor está rematado por una estrella biselada de seis puntas con cabujón en el centro<sup>17</sup>. La aureola es ultrasemicircular y se inicia mediante un arco de tallos, hojas y flores muy entorchados; en el travesaño diametral, colocado en el envés del cerco, se aprecian las marcas **MENESES/MADRID** y **M** orlada de fulgores alusivos al origen madrileño de esta pieza datable entorno al primer cuarto del siglo XX. Es obra de troquel y fundición.

Más ecléctica se nos ofrece otra corona del Museo procedente de la iglesia del convento de San Antonio del Retiro en Madrid (17 cm de altura, 14 cm de envergadura y 8,5 cm el Ø del aro; I, 1). Es de plata sobredorada y del tipo imperial. El

---

17 La costumbre de añadir estrellas, de seis u ocho puntas, en los extremos de los rayos que conforman las aureolas surgió en el siglo XVII, se generalizó a partir del XVIII y ha prevalecido hasta nuestros días.

aro ostenta joyas con pedrería auténtica y algún que otro engaste de gemas falsas<sup>18</sup>; en el canastillo figuran volutas y acroteras con espejos nielados; sobre las bandas se disponen medallones formados por coronas concéntricas de campanillas y rosecillas que albergan la joya correspondiente. Técnicamente es obra de fundición realizada en algún taller madrileño a mediados del siglo XX; tanto la plata utilizada para su ejecución como las joyas encastradas provienen de donaciones personales a favor de la imagen de la Virgen de Fátima que se veneraba en la demolida iglesia del citado convento franciscano<sup>19</sup>. El documento mecanografiado alusivo a la donación de joyas nos sugiere que dicha corona debió labrarse, tal vez, a partir de enero 1954, años de fervor mariano y devoción a la Virgen María aparecida en Cova de Iria (Portugal)<sup>20</sup>.

## Halos

Este tipo de objeto apareció ya en la época tardogótica y se generalizó, con diferentes variantes, desde los primeros años del siglo XVII.

Son dos los ejemplares que se exponen en el Museo. Uno de ellos pertenece al período neoclásico y, además, conserva el marcaje reglamentario. Proviene del convento de San Antonio de Padua (Ávila): presenta reducidas dimensiones (10 cm de altura y 12 cm de envergadura; II, 32), es ultrasemicircular, formado por una guirnalda floral resuelta al cincel y de la que parten haces de tres rayos rectos desiguales en su longitud; el mayor está coronado por una estrella biselada de ocho

18 La relación de joyas del citado documento no concuerda en su totalidad con las que aparecen en la corona: nos parecen auténticos los topacios orlados de diamantes, las medias perlas australianas timbradas por diamantes, el tresillo realizado con esas mismas gemas y otras joyas similares de menos entidad; la pedrería falsa se aprecia en el par de circonios y otros cristales de color sin embocadura metálica que están directamente encastrados en el aro y medallón central de una de las imperiales.

19 La antigua iglesia parroquial y el convento de los PP. Franciscanos de San Antonio del Retiro (Madrid) eran de estilo neomudéjar con vestigios de la arquitectura colonial de las misiones californianas. Obra del arquitecto Ginés de los Ríos, se demolieron lastimosamente durante 1975; en parte del antiguo solar se construyó el actual complejo parroquial, convento y sede de la Curia Provincial Franciscana de San Gregorio Magno (Castilla), según planos de José Manuel Maraón Richi; las obras finalizaron en 1977.

20 Sin referencia archivística existe una relación escrita a máquina sobre una cuartilla, con membrete y firmada por Jenaro Lozano, en la que se dice textualmente: «Relación de joyas preciosas donadas para / la corona de la Sma. Virgen de Fátima pertene-/ ciente a la Pía Unión de Cruzados de Fátima es-/ tablecida en esta Iglesia de PP. Franciscanos / de Duque de Sesto, 7, Madrid. / Seis pulseras de oro de ley. / Un par de pendientes de oro de ley con trece / brillantes y orla de zafiro. / Una sortija de platino con un agua marina y dos orlas de catorce brillantes cada una. / Una sortija de caballero con cinco brillantes / Un par de pendientes de oro con perlita / Un anillo de oro con tres diamantes / Dos anillos de oro y una pulsera de oro con chapa / Todos estos objetos preciosos son donación de Dña Soledad de Saro / Una sortija de platino con una perla central y seis brillantes. / Donativo de Dña Luisa Meneses, Vª de Saro. / Una sortija de oro con brillantitos, dos perlas y un rubí, y / otra también de oro con chispitas y un trocito de oro regalo de Dña María Teresa Heredia de Rebolledo. / Madrid 28 enero 1954 / Recibí las referidas joyas / Jenaro Lozano» (Firma y rúbrica).

puntas. El espigón triangular, ideado para encastrarse en la testa de una imagen, muestra tres marcas punzonadas de manera imprecisa, al menos dos de ellas, debido a la convexidad del campo y al reducido espacio para troquelar las improntas. La marca toponímica es de Salamanca y reproduce el puente romano de esa ciudad con un toro pasante hacia la izquierda y sobremontado por una corona; las onomásticas flanquean la anterior y su lectura es **DÍEZ** y **GARCÍA**. Nos resulta aventurado afirmar cuál de ellas corresponde al autor o al fiel contraste; apuntamos que se refieren a los plateros salmantinos Juan Díez y Francisco García activos, al menos, durante el primer tercio del siglo XIX y con talleres abiertos en las calles Puerta del Río y Sordolodo<sup>21</sup>. Estilísticamente es manufactura de tradición barroca con atisbos neoclásicos en la simetría de la guirnalda floral y en los fardos de hojas de laurel que rematan sus extremos. Debió labrarse en las postrimerías del siglo XVIII o durante el primer cuarto del siglo XIX.

Otro halo, el más importante de entre los expuestos, es el que forma parte de las excelencias que adornan la ya referida imagen patronal de San Pedro de Alcántara (31 cm de altura y 43 cm de envergadura, incluidos los destellos; Sala Alcantarina, s/n.). Es ultrasemicircular, de plata en su color al lustre y con reservas sobredoradas de fundición adornadas con gemas; consta de dos planchas afrontadas sujetas mediante tirafondos, tuercas y remaches. El anverso muestra tres ráfagas equidistantes de rayos rectos y en el trasdós e intradós tríadas de contario; el campo, liso y pulimentado, se engalana con pabellones florales sobrepuestos de tradición romanista y tres topacios engastados en arabesca filigrana. En la plancha del envés se ha cincelado la siguiente leyenda que se inicia con capitales y prosigue en cursivas: DONACIÓN / *hecha por los Ex[celentísi]mos S[eñ]ores Marqueses de Malpica, / Duques de Arión, / a S[a]n Pedro de Alcántara de la Villa de Arenas / en 8 de Abril de 1855 / . Reservándose La propiedad.*

El envés del tirante, soldado al apéndice triangular, muestra estas marcas: **JUSTO/GAMERO** alude a su artífice, considerado el platero más importante del neoclasicismo toledano, y autor de numerosas e importantes manufacturas que incorporó la estética madrileña de la Real Fábrica de Platería de Madrid con «estilo más potente y estructuras más complejas»<sup>22</sup>; **TO/54** es la impronta toponímica de Toledo sobre la cronológica 1854; y **S/Rodri.** la onomástica del platero Salvador Rodríguez quien actuaría en calidad de fiel contraste. De lo expuesto se deduce que es manufactura toledana realizada en 1854 y cedida al convento franciscano de Arenas en 1855 para adornar la referida imagen.

21 Así consta en un documento catastral del 1835 en el que se relacionan los artífices que disponían de tienda u obrador en Salamanca: M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Diputación Provincial de Salamanca. Salamanca, 1990, pp. 28 y 31.

22 El profesor José Manuel Cruz Valdovinos refiere que Justo Gamero realizó la custodia de Val de Santo Domingo (ca. 1810), el relicario de Las Ventas con Peña Aguilera (1815), la cruz de la Puebla de Montalbán (1824) o el juego de vinajeras de Arganda (Madrid), entre 1830-1834: J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», ob. cit., p. 156.

## Lámparas votivas

Desde los primeros tiempos del Cristianismo cundió la costumbre de proveer a las iglesias y lugares de culto con la denominada *akoimetos hechia*, o lámpara que no duerme, destinada a alumbrar el Santísimo, altares e imágenes de santos<sup>23</sup>. La forma más frecuente ha sido la de lámpara colgante con tres o más cadenas. Tipológicamente no son piezas muy evolucionadas, por lo que su descripción ha de ceñirse generalmente a los aspectos ornamentales.

Las desamortizaciones y guerras han impedido que hoy día pudiésemos admirar el conjunto de lámparas que existían en la primitiva iglesia, o en la Capilla Real del convento de Arenas<sup>24</sup> y se exponga tan sólo el magnífico par de plata, relevada y al lustre (lám. 2), procedente del convento abulense de San Antonio de Padua (1,17 cm de altura, 37 cm el Ø máximo de la casca y 28 cm el de la boca; II, 59). Ambos ejemplares se atienen a esta estructura: casca muy abombada cuya base se prolonga en configuración bulbosa, elemento que ha desaparecido en una de las lámparas; este último cuerpo proviene de modelos barrocos y se utilizó muy frecuentemente en el prensil y remate de la base. De la embocadura parten tres *delphini* o brazos serpenteantes de fundición que sostienen y elevan el vaso donde se ubicaba el recipiente de cristal para el aceite; de la parte inferior de la casca arranca la tríada de tirantes –en vez de las habituales cadenas– que empalma en lo alto con otro cuerpo bulboso como el de la base pero de menor tamaño y rematado por la argolla que permite la suspensión. El ornato relevado reitera motivos habituales del repertorio neoclásico: palmetas, guirnaldas de laurel y flecos, aparte de la inclusión de gallones cóncavos; la preeminencia de zonas lisas y al lustre en alternancia con otras exornadas es característica de la platería neoclásica.

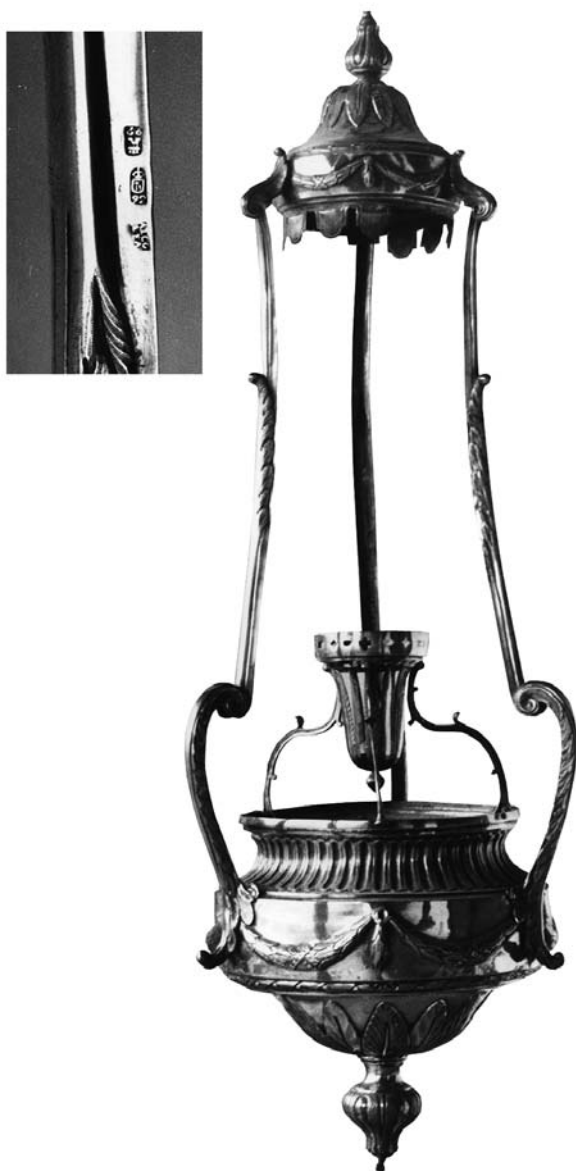
Estas dos extraordinarias piezas –tal vez las más sobresalientes en calidad técnica y pureza de estilo, junto a la custodia manierista de autor anónimo (s. XVII), y aquella otra barroca y segoviana de Ignacio Álvarez Arintero (1763) ya publicadas<sup>25</sup>–, se fabricaron en Madrid. Así lo atestiguan las marcas practicadas en los tirantes de la casca y labio del vaso: el fiel contraste es de Madrid-Corte (*castillo almenado*) sobre el número 92, indicándonos que ambos ejemplares se fabricaron en 1792; la

---

23 Se conocen prescripciones privadas de sínodos celebrados durante los siglos XIII y XIV ordenando el uso, al menos, de la lámpara del Santísimo Sacramento. El *Ceremonial* de la Iglesia Católica y el *Ritual* romano prescribieron su obligatoriedad así como la necesidad de proveer este tipo de lámparas con aceite de oliva; en casos extremos el obispo podía facultar la cremación de otro tipo de aceites.

24 Consta documentalmente que en 1615 Fr. Antonio de Santa María, Guardián del convento, recibió dos lámparas de plata enviadas por el Provincial, Fr. Diego de El Escorial, que fueron donadas por la condesa de Miranda y la duquesa de Frías, respectivamente, para que alumbraran en la iglesia de San Pedro de Alcántara.

25 Véase: A.P. MARTÍNEZ SUBÍAS, «La colección de platería...» ob. cit., p. 482 y pp. 484-485, respectivamente.



*LÁMINA 2. Martín de Alcolea. Lámpara votiva (1792). Museo Franciscano de Arte Sacro. Arenas de San Pedro (Ávila).*

toponímica representa el escudo de Madrid-Villa (*oso y madroño*) y la onomástica, algo frustra, **ALCO/LEA** en referencia al platero Martín de Alcolea, autor de este par de lámparas, aprobado como maestro en 1764. Durante los reinados de Carlos





LÁMINA 3. Anónimo. Relicario de San Francisco y Santa Clara (ca. 1892). Museo Franciscano de Arte Sacro. Arenas de San Pedro (Ávila).

III y Carlos IV trabajó para la Real Casa, realizando un elenco importante de encargos algunos de los cuales todavía se conservan<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> La relación de piezas que se conservan del platero Martín de Alcolea aparece en el artículo de P. NIEVA SOTO y F.J. MONTALVO MARTÍN, «El platero Madrileño Martín de Alcolea (1713-d. 1810)», en J. RIVAS CARMONA (coor), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Universidad de Murcia. Murcia, 2010, pp. 524-528.

## Relicarios

Cuidado diseño, minucioso dibujo y virtuosa labra ornamental presenta el relicario destinado a las reliquias de San Francisco y Santa Clara (lám. 3); procede del anteriormente citado convento franciscano de Consuegra (38,1 cm de altura y 16,8 el Ø del pie); II, 43). Es de plata en su color relevada y cincelada. Consta de peana polilobulada con zócalo vertical, moldura cóncava ascendente rodeada de gallones y elevado gollete: este exhibe lóbulos en la base e idealización foliácea en sus seis campos; semejante exorno aparece asimismo en el nudo piriforme. El ostensorio es de estructura ovoidea y perfil lobulado; el óculo central alberga la cápsula circular con las correspondientes reliquias y filacteria. El campo lo ocupan cuatro ces equidistantes, formadas por cenefa de diminutas tetrafolias, que enmarcan virtuosas composiciones florales; en la base se ubica el emblema franciscano alusivo al abrazo del encuentro fraterno entre Francisco y Clara de Asís. No ostenta marcas; el testimonio de la *authentica* guardada en el envés de la peana, refiere que dicho documento lo rubricó en Asís el obispo Nicanor Priori el 26 de julio de 1892 a fin de acreditar la veracidad de las reliquias que entregó Fr. Esteban Gadea, custodio en Filipinas de la provincia franciscana de San Gregorio. Es probable que por esas fechas, o poco tiempo después, algún platero anónimo, muy diestro en el oficio, realizase en Manila (?) este relicario. Existe otro idéntico con la reliquia de *Lignum Crucis*. Ambos reproducen la tradición ornamental romántica con exquisito y variado detallismo.

El ejemplar neoclásico (lám. 4) del convento de San Pascual Bailón de Pastrana, Guadalajara (34,5 cm de altura y 11,8 Ø del pie; II, 53) presenta planta circular, elevada peana troncocilíndrica y gollete moldurado que alterna discretas cenefas perimétricas adornadas con red ajedrezada y estrías. El astil, muy esbelto, se decora con doble corola de acantos en el arranque semiovoideo y hojas de palmera sobre el peculiar cono invertido divulgado, como ya se ha referido, desde la Real Fábrica de Platería de Madrid; corona de contario y red ajedrezada delimitan los extremos de ambos elementos del vástago. El ostensorio es paralelepípedo, se adorna con hojas de laurel en los machones esquineros, cenefa de rombos sobre las lindes frontales de la base y entablamento, casquete acantino y cruz cenital; es de sección hexagonal, tiene destellos en el crucero y boliches en las expansiones. Es obra de fundición, troquel y ulterior repaso de cincel.

La marca onomástica **REBOLLO**, estampada en el zócalo, se refiere a Manuel Rebollo, platero leonés que hasta mediados del siglo XIX cultivó el academicismo neoclásico con gran corrección, es autor de una custodia que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid<sup>27</sup>; como toponímica figura un león rampante

---

27 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», ob. cit., p. 156; *Catálogo de platería. Museo Arqueológico Nacional*, 7. Ministerio de Cultura. Madrid, 1981, p. 214, n. cat. 84, fig. 186.



LÁMINA 4. Manuel Rebollo. Relicario (1835). Museo Franciscano de Arte Sacro. Arenas de San Pedro (Ávila).

coronado y pasante hacia la izquierda; la cronológica es 35 y nos indica que esta manufactura se realizó en 1835.

La colección de relicarios expuestos se completa con tres piezas de muy escaso valor material y artístico. El relicario neogótico de San Francisco de Asís (19 cm de altura y 7,8 cm Ø del pie; II, 33) es de metal sobreplateado, peana circular de superficie convexa y campo radial decorado con idealización herbácea, astil cilíndrico, nudo de manzana y ostensorio arquitectónico formado por un óculo con doble moldura sogueada, pilastras semicirculares en los flancos exornadas de tetrapétalas,

capitel corintio rematado por chapiteles y hastial con ornato fitomórfico en el gablete, crochet sobre las aristas de las vertientes y cruz floronada como remate del cimacio. El zócalo muestra dos marcas que desconocemos: un león rampante hacia la derecha que ostenta armas heráldicas y, debajo, las letras F. (?) M. M. Menor interés ofrece la pareja de relicarios alusivos, respectivamente, a Santa Isabel de Hungría y San Salvador de Horta (20 cm de altura y 9,6 x 6,6 cm la base; II, 57; son de calamina sobreplateada, diseño ecléctico que fusiona sin acierto elementos de ascendencia barroca –acantos, querubines– y rococó –entorchamientos vegetales, rocalla– en los que el ornato enmascara por completo las formas estructurales de configuración elíptica. Los tres proceden del convento de Nuestra Señora de los Dolores (Consuegra, Toledo) y debieron fabricarse durante la primera mitad del siglo XX<sup>28</sup>.

#### 4. DE PROCESIÓN

##### Navetas

En el Museo sólo figuran dos utensilios de este tipo. La mayoría de navetas se estructuran a modo de barquilla elevada sobre un pie, hechura generalizada a partir del siglo XII; las tapas, sencillas y planas de los ejemplares primitivos, incorporaron esmaltes a partir del siglo XIII y complicaron las secciones de proa y popa durante las centurias siguientes; lo mismo sucedió con el eje de sustentación y la peana.

La Naveta del convento de San Pascual Bailón de Pastrana (Guadalajara) es estilísticamente ecléctica porque su hechura corresponde a dos épocas diferentes (15 cm de altura, 16,5 cm de longitud y 8,1 cm Ø del pie; I, 12): perfil ondulado del pie, molduras, forma del eje y nudo corresponden al Rococó; el casco desornamentado materializa esa frialdad plástica propia del Neoclasicismo que se compensa en la cubierta con carnosos acantos repujados y en proa mediante florácea abierta que evocan repertorios decorativos propios del Barroco. Se trata, por tanto, de un soporte aprovechado de estilo rococó al que se acopló más tarde el recipiente neoclásico. La base del pie ostenta las marcas de Madrid-Corte (*castillo almenado*) y Madrid-Villa (*oso y madroño*) sobre el número 68; indican que la pieza se realizó en 1768 por un artífice que desconocemos a causa de la notoria deficiencia del marcaje. En la cubierta y borde derecho de la sección de proa se repiten las improntas madrileñas

---

28 No incluimos en este trabajo, por ser manufactura de bronce, el relicario de San Pedro de Alcántara (25,6 cm de altura y 8,5 cm Ø del pie) donado al convento de Arenas el 13 de noviembre de 1914 por Fr. Eduardo de la Torre, guardián del convento de San Antonio (Ávila) con ocasión de la visita regular de Fr. Andrés de Ocerín Jaúregui. Es el que se expone a la veneración de los fieles; es protobarroco, tipo templete, y sobre la peana figura esta inscripción: D[E]. S[AN]. P[EDR]O. D[E] ALCÁNTARA CONV[EN]TO DE VZEDA. La estructura arquitectónica y la tipografía de la leyenda se corresponden estilísticamente con modelos del siglo XVII.

superpuestas al cardinal 2; la marca de artífice nos resulta, como la anterior, ilegible y sólo sabemos que la navecilla corresponde a 1802. Las marcas de autor debían figurar en todas las manufacturas realizadas en Madrid a tenor de lo dispuesto el 1765 por real ordenanza de Carlos III.

De estilo neogótico y fabricación catalana es otro ejemplar del convento madrileño de San Antonio del Retiro (10,5 cm de altura, 18,5 cm de longitud y 6,2 cm el Ø del pie; I, 13). El soporte es troncocónico y adornado con tracería ojival; la nave es semiacorazonada y se orla mediante ondetas incisas que corren por todo el borde del casco. Ambos exornos se realizaron al buril. La tapa dispone de charnela, se incurva hacia abajo en la sección de proa y se mantiene planiforme en popa. El asa, elemento más ornamentado y decorativo de la pieza, presenta entorchamiento de tallo y hoja de cardina precedidos por un ángel dispuesto sobre el espejo de popa, semiarrodillado, orante y provisto de generosas alas: es obra de fundición *a la cera perdida*.

En el reverso de la tapa se practicaron las marcas y la burilada. Como impronta de artífice figura **J./MASRIERA** y se refiere al afamado esmaltador y platero barcelonés Josep Masriera Manovens<sup>29</sup> (1841-1912); la marca del contraste inserta las letras **B** y **R**, esta última no estampada, y la toponímica reproduce el escudo laureado de Barcelona. Consideramos que es pieza realizada hacia finales del siglo XIX, época del florecimiento en Cataluña de conceptos estéticos y procedimientos artesanales de tradición medieval; la sinuosa configuración estructural de esta naveta y el acusado naturalismo del repertorio ornamental son fiel exponente de las diversas tendencias *neo* surgidas en Francia en las primeras décadas del siglo XIX y difundidas por Alexandre Chartier, autor de varias obras destinadas al tesoro de Notre-Dame de París; posteriormente se introdujeron en Cataluña debido a la relación entre talleres parisinos y barceloneses.

---

29 Era hijo primogénito de Josep Masriera Vidal –maestro platero de Sant Andreu de Llebaneres que se estableció en Barcelona (1810) donde vivió hasta 1875–, y hermano de Francesc (Barcelona, 1842-1902), también platero y, además, pintor. Sus conceptos estéticos revolucionaron desde diseños muy barroquizantes, propios de la tradición decimonónica, a otros premodernistas de inspiración mudéjar y goticista en los que incluía figuras que modelaba en colaboración con Manuel Fuxà, célebre escultor de la época con abundante obra en la ciudad condal. J. Masriera Manovens destacó, en gran manera, como pintor de paisajes, fue presidente del Círculo Artístico de Barcelona y autor de biografías de artistas catalanes (Lluís Rigalt, Claudi Lorenzale, Francesc Miquel, entre otros). Autor de varias obras sobre temas de orfebrería como el *Grabado en las piedras preciosas*, *El arte de cincelar*, *El arte oriental...*, y promotor, junto a su hermano Francesc, del monumental estudio de los Masriera que el arquitecto Vilaseca diseñó en forma de templo corintio y se construyó en la barcelonesa calle Bailén: N. DE DALMASES, D. GIRALT y R. MANENT, *Plateros y joyeros de Cataluña*. Destino. Barcelona, 1985, p. 185.

## 5. DE CEREMONIAS LITÚRGICAS

### Crismeras

Son recipientes que sirven para guardar los óleos consagrados por el ordinario de la diócesis –crisma, catecúmenos, enfermos– y que se utilizan en la administración de determinados sacramentos. En los inicios del cristianismo las crismeras eran de vidrio o metal y posteriormente se generalizaron las metálicas; su forma ha sido muy diversa con el correr de los siglos: pequeñas cajas de planta octogonal o cuadrangular donde se alojaban los tres vasos, anforillas independientes ubicadas en arquetas de madera o en templete pediculados, sobre ruedas..., si bien la estructura más frecuente ha sido la de ánfora, caja y arquilla.

De escaso valor e interés artístico es la crismera que procede del convento de Nuestra Señora de los Dolores de Consuegra, Toledo (6,5 cm de altura y 3 cm Ø de la base: la salvilla 10 cm de diámetro; II, 62). Es de metal sobreplateado, forma cilíndrica y tapa de plato enroscable sobre la que campea una sencilla cruz; dispone de salvilla circular y cóncava provista de reducidísima peana troncocónica. Ambas piezas aparecen desornamentadas, no tienen marcas y su fabricación puede situarse en el segundo cuarto del siglo XX.

### Custodias

De estilo neoclásico es la pequeña custodia procedente del convento de San Antonio de Padua, Ávila (30,5 cm el Ø del sol y 12, 1 cm el Ø del pie; II, s/n.). El basamento es de planta circular con sogueado en el borde superior del zócalo, amplia escocia y gollete troncocónico; el astil reproduce uno de los diseños surgidos en la Real Fábrica de Platería de Madrid: nudo a modo de friso cilíndrico –en este caso cajeadado– y cuerpo troncocónico invertido delimitados ambos por volúmenes cóncavos. El sol muestra en el óculo diminuta cenefa de diente de sierra, cerco de múltiples destellos de distinto tamaño y cruz de colofón protobarroca.

En el zócalo del pie figuran las tres marcas que atestiguan el origen madrileño del soporte que, a nuestro entender, se reutilizó o fabricó para sustentar el ostensorio radiado preexistente. Sobre el número seis las marcas de Madrid corte (castillo almenado) y Madrid Villa (oso y madroño) jalonan la onomástica **F/VEGA** referente al platero Francisco Fernández de Vega<sup>30</sup>, aprobado como maestro el 27 de octubre

---

30 Manufacturas con la variante F. / VEGA en 1805 son la crismera de la parroquia de Lupiana (Guadalajara) y unos candeleros de colección particular. Francisco Fernández de Vega desempeñó el cargo de tesorero de las memorias de Gregorio de Oliva y Juan de Vega del Colegio Congregación de San Eloy; cesó en 1820. Se ignora el año de su deceso si bien en 1836 ya había fallecido. Corresponde agradecer al Dr. J.M. CRUZ VALDOVINOS la información que nos ha facilitado sobre el mencionado platero.

de 1795. La marca de esta custodia, realizada durante 1806, es la primera variante que utilizó el referido platero, al menos, hasta ese año; posteriormente empleó la marca **F./FERNZ**. En piezas de 1814.

La colección de custodias del Museo se completa con dos ejemplares de dimensiones considerables pero de escaso valor material y mérito artístico muy desigual. Nos referimos a la custodia neogótica de metal plateado (I, 11) del convento de Nuestra Señora de los Dolores de Consuegra (Toledo) y otra de bronce con reservas esmaltadas (II, 68) y ascendencia post-modernista; se fabricaron, respectivamente, en los talleres Meneses y Granda de Madrid. El efectismo grandilocuente de ambos diseños prima en ambas piezas realizadas entorno al segundo cuarto del siglo XX.

## Báculo

Signo del ministerio pastoral de los obispos y de potestad para determinados abades y abadesas. En el siglo V los obispos de Irlanda ya utilizaban báculo, los de Francia lo comenzaron a usar en el VI y en España no antes del VII. Se trataba de báculos extralitúrgicos similares en significado a los *sceptra imperialia* de la donación constantiniana, es decir, cetros que expresaban la potestad temporal y espiritual de los obispos; hasta el siglo XI no adquirieron el carácter litúrgico y significación pastoral que tienen en la actualidad.

El báculo que procede del convento de San Pascual Bailón de Pastrana (Guadalajara) es de plata sobredorada, relevada, cincelada y con engarces de pedrería (193 cm de longitud y 19 cm el Ø de la rosca; I, 17). Se compone de palo cilíndrico cubierto por cenefa en espiral que envuelve todo el tramo mediante sucesión encadenada de roleos, tallo y entorchamiento foliáceo; los extremos se delimitan mediante collarino sogueado. El nudo, tipo jarrón, ostenta tres tarjas en la panza separadas por pinjantes florales que alojan el emblema franciscano y los símbolos de la Eucaristía sobre campo graneado; junto al cuello, decorado con gallones cóncavos, y borde de la boca figuran tornapuntas. La rosca es serpenteante, muestra pimpollos herbáceos por el trasdós e intradós y cenefa floral en ambos frentes; la bola del Orbe, con ecuador y meridiano de pedrería y sobremontada por una cruz flordelisada, ocupa el cénit.

Esta manufactura, de diseño postromántico, no presenta marcas en las zonas visibles. Si se considera que el báculo perteneció al franciscano Fr. Martín García Alcocer, consagrado obispo de Cebú (Filipinas) en 1886, su realización debiera oscilar entorno a ese año; cabe suponer que lo estrenaría en la ceremonia de consagración y posesión de esa sede episcopal<sup>31</sup>. El minucioso y sutil tipo de labra, uniforme

---

31 Fr. Martín García Alcocer (1842-1926) era natural de Albalate de Zorita (Guadalajara) y profesó como religioso franciscano el 11 de octubre de 1861. Tras una breve estancia misionera en Filipinas regresó a España para desempeñar, preferentemente actividades de tipo formativo: maestro de novicios en Pastrana (1870-1878) y rector del estudiantado de Arenas de San Pedro (1878-1880). El año 1886 fue

relevado de la plancha y exuberante decoración vegetal evocan al mismo artífice que realizó el ya citado relicario de San Francisco y Santa Clara de Asís (II, 43). Se sabe que hubo en Filipinas buenos maestros plateros; no obstante, la falta de publicaciones idóneas al respecto y por carecer la pieza de improntas acreditativas no es posible, a ciencia cierta, clasificar este báculo como manufactura filipina, si bien tampoco debe excluirse.

## 6. SUNTUARIAS Y DEVOCIONALES

### Agnus Dei

Es un objeto devocional extralitúrgico muy característico de la denominada piedad popular; se compone de medallón y marco. Por lo general, el medallón central de los *agnus* auténticos debiera estar formado con cera sobrante de cirios pascuales mezclada con agua bendita, bálsamo y crisma. En una cara figura el cordero Pascual o *Agnus Dei* con su respectiva leyenda y en otra la imagen de la Virgen o de algún santo. Su origen es muy antiguo y la referencia en inventarios correspondientes a manuales notariales de diferentes épocas resulta muy habitual. En la Roma del siglo IX ya se hablaba de estos objetos cuya confección y bendición vino a sustituir la ceremonia en la que se bendecían los cirios pascuales de la Ciudad Eterna y diócesis subviciarias. La cera que servía para confeccionar el *Agnus Dei* se mezclaba con óleo de los catecúmenos; desde el siglo XII en adelante y hasta muy avanzada la Edad Media, esa mixtura se efectuaba con el Crisma sobrante del año anterior. Sixto IV en 1741 reservó la bendición de los *Agnus Dei* sólo al Papa; desde entonces, cada pontífice romano suele bendecirlos el año primero y cada séptimo de su pontificado.

El medallón oval del *Agnus Dei* procedente del convento de San Pascual Bailón de Pastrana (Guadalajara) se realizó con filigrana de plata (28,2 cm x 20 cm; II, 55); la orla del anverso muestra la siguiente leyenda en letras capitales: ECCE A[GNUS]. DEI. QUI TOL[LIT]. P[ECCATA]. M[VN]D[I].; por el campo, bajo el Cordero que se representa enarbolando el guión crucífero del Resucitado y sentado sobre el Libro de los Siete Sellos, se lee AN[NVS]. (armas pontificias). VII / 1683 / INNOCEN[TIVS]. XI. PONT[IFEX]. MAX[IMVS]. Por el envés se reproduce la imagen del Precursor más esta inscripción: SA[NC]TVS. IOA[N]NES. BAPTISTA. El marco consta de varios filamentos salomónicos yuxtapuestos y crestería de entorchada hoja vegetal, dos floráceas y anilla suspensoria de sutil labor de filigrana.

---

consagrado obispo de Cebú (Filipinas) distinguiéndose por su sencillez, ferviente actividad misionera y actuando siempre como un evangelizador más. Su talante dialogal y pactista posibilitó que en el proceso de la independencia de Filipinas, el traspaso de poderes se llevase a cabo sin derramamiento de sangre. Más tarde fue nombrado Administrador Apostólico de Manila. Al concluir sus actividades pastorales se retiró al convento de Pastrana (1904) donde falleció: J. HERRANZ y J. ÁLVAREZ, ob. cit., p. 298.



Sobre el origen del marco, apuntar que las molduras que limitan la orilla, así como la ornamentación vegetal, son características del siglo XVII. Con las lógicas reservas, al tratarse de una labor de filigrana sin marcas, –son escasas las piezas marcadas–, opinamos que el marco se corresponde con el medallón y, por tanto, debe ser obra de 1683 realizada, tal vez, por algún artífice filigranero romano; de haberse importado únicamente la medalla de cera, hipótesis poco probable debido a su fragilidad, cabría pensar en cualquier taller de Córdoba, Madrid, Toledo o en otro posible centro platero andaluz o castellano cuyos talleres destacaron en semejante especialidad gracias a las manufacturas de cualificados filigraneros que han llegado hasta nuestros días. Pese al delicado estado de conservación conviene resaltar la minuciosa labor del filamento y la sutileza del dibujo a modo de encaje.

### Arquetas

Si bien son dos las expuestas en el Museo, sólo una nos merece interés. De finales del setecientos es la arqueta de carey con herrajes y asas de plata que proviene del convento de San Pascual Bailón de Pastrana, Guadalajara (18,8 cm de altura, 29,8 cm de longitud y 13 cm de profundidad; II, 40). Tiene forma paralelepípedica y cubierta tipo artesa. Placas de concha triangulares, cuadradas y rectangulares –delimitadas por filamento de plata– recubren las paredes exteriores e interiores; su estética, de evidente diseño geométrico, se nos ofrece severa, simétrica y reiterativa. El cerrojo ha desaparecido y sólo conserva parte del exorno de la charnela compuesto por series sobrepuestas de ces muy planas y contrapuestas; las asas resultan ser los elementos más adornados: dos tetrafolias equidistantes, provistas de argolla, sirven de pasador a la barra cilíndrica y practicable de la que parten dos ces unidas a otro par de mayor envergadura que arranca de un florón y se adornan mediante un brote acantino y contario decreciente situado al dorso.

En cuanto a su origen, es probable que sea manufactura hispalense, o tal vez procedente de América y relacionable con Méjico o Guatemala, centros en los que se trabajó el carey y desde donde piezas de esa índole, adornadas con guarniciones de plata, se importaron hacia España. Por la hechura y modo de disponer los retazos de concha de galápagos y el filete de plata optamos por catalogarla como obra mejicana realizada en algún taller de Yucatán.

### Imagen de cabecera

Del ya citado convento franciscano de Ávila es también el valioso medallón octogonal de bronce sobredorado, moldeado, fundido y calado que inserta coral rojo tallado, embutido y esmalte azul y blanco (38,5 cm x 31 cm; II, 42). La moldura en talud del marco se adorna con piezas seriadas de coral, dispuestas simétricamente en torno a una tetrapétala central, y cenefa con diminutas rosetillas; le precede otra de cartuchos separados por botones; siguen la moldura convexa de pequeños gallones y

la crestería de roleos que forman remates triangulares con siete rosetillas, querubín cenital y jarroncitos florales rematados con roseta en las enjutas; todo esmaltado en blanco y reservas en azul, a excepción de las flores y testas angélicas de coral. En la zona planiforme del campo figuran ocho querubines alojados en las enjutas, cerco con alternancia de veinticuatro rayos rectos y flameados de esmalte blanco; estos rodean el borde del óvalo central cóncavo donde se cobijan la figura de la Virgen María que apea sobre creciente y se adorna con siete estrellas a su alrededor. La chapa del reverso muestra la zona perimetral plana en cuyo centro se inscribe un óvalo convexo adornado con el anagrama de María, fronda de ces, cintas y roleos sutilmente burilados que se distribuyen por ambos campos.

La pieza responde al tipo de *capezzale* italiano y se estructura a modo de gran medallón con imagen central; se colocaban sobre la cabecera de la cama colgándose de la pared como indica la anilla que conserva este ejemplar. El modelo de marco no fue exclusivo para cercar imágenes sacras; también se emplearon para enmarcar espejos y relicarios. No debe extrañar el adorno grabado del envés: determinadas piezas de importante costo y labra —cálices, custodias, relicarios— ciegan la planta de la peana o el reverso del objeto mediante planchas decoradas<sup>32</sup>.

Según se deriva de los ejemplares dados a conocer en publicaciones recientes, la estructura octogonal del marco y del campo suele ser más común, sin que falte alguna dodecagonal; así es, entre otras, la que se expone en el museo de la catedral de Santiago del Compostela<sup>33</sup>. La crestería es semejante a la de otras piezas conocidas, no así el campo; la más similar al ejemplar que nos ocupa se halla en un medallón de una colección privada existente en Barcelona.

Respecto a la clasificación geográfica, subrayar que es manufactura siciliana sin que, de momento, podamos indicar con precisión la localidad o taller de origen. Ejemplares de este tipo suelen datarse, por lo general, en la primera mitad del siglo XVII y más concretamente en el segundo cuarto de esa centuria. A falta de documentación precisa optamos por respetar y adherirnos a esa cronología: la forma de tallar los fragmentos de coral, el diseño ornamental, esmaltes y gallones parecen ser que fueron habituales en la producción de los maestros coraleros de la primera mitad del siglo XVII.

---

32 Este mismo recurso puede advertirse en otros objetos de procedencia italiana que se exponen en este Museo Franciscano de Arte Sacro y que, según parece, fue donación del Infante de España don Luis Antonio de Borbón Parma y familia por tener su residencia palaciega en la villa de Arenas de San Pedro (Ávila).

33 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea (1300-1700)*. Fundación Central Hispano. Madrid, 1997 p. 272, cat. 86.



# Platería europea del siglo XIX en Guipúzcoa

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS

*Universidad de Navarra*

La presencia de piezas de platería foránea en las parroquias guipuzcoanas es una constante a lo largo de los siglos, tanto en lo relativo a obras procedentes de otros talleres hispanos, como de piezas labradas por plateros europeos y americanos. Precisamente, estas alhajas constituyen uno de los capítulos de mayor riqueza dentro del arte de la platería en Guipúzcoa, llegando incluso a superar en número las piezas procedentes de centros ajenos a la Provincia, a las labradas por los plateros guipuzcoanos. Así mismo, muchas de estas obras ofrecen una mayor riqueza estructural y decorativa que las producidas por los plateros provinciales, que generalmente son de carácter más sobrio<sup>1</sup>.

Tradicionalmente los centros de procedencia de las obras foráneas conservadas en los templos guipuzcoanos eran mayoritariamente hispanos, oscilando el origen de los mismo dependiendo de la época. Así, a lo largo del siglo XVI predominan las alhajas labradas en talleres castellanos, mientras que en los siglos del Barroco vemos como ganan en importancia las madrileñas y cordobesas en el siglo XVII y las madrileñas en la siguiente centuria, y finalmente en el Ochocientos cobran especial relevancia las barcelonesas, las madrileñas y las vitorianas. Junto a éstas encontramos una fuerte presencia de las obras de procedencia americana, siendo las de mayor número las ejecutadas en centros del virreinato de Nueva España. Sin embargo, la conservación en los templos provinciales de obras labradas en talleres

---

1 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *Zilargintza Guipúzcoan. XV–XVIII mendeak – El Arte de la platería en Guipúzcoa. Siglos XV–XVIII*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 2008.

europeos es menos habitual, encontrando por primera vez alhajas de esta procedencia en los tesoros eclesiásticos guipuzcoanos en el siglo XVIII, momento en que se localizan varias obras procedentes de Italia así como una pieza de talleres franceses<sup>2</sup>. También, a lo largo del Ochocientos vamos a ver la introducción de diversas piezas de procedencia europea en las iglesias guipuzcoanas, aunque todas ellas labradas en la segunda mitad del siglo. A diferencia con el Setecientos, cuando todas estas piezas salvo una llegaron de Italia, ninguna de las obras europeas del siglo XIX conservadas hasta nuestros días en los templos provinciales tiene este origen. En estos momentos entran con fuerza las piezas de procedencia francesa, no en vano París se convierte en el foco cultural más importante de Europa, rector de las artes, modas y gustos, espejo donde van a mirarse el resto de ciudades y países, y a donde numerosos comitentes hispanos van a realizar encargos. Cabe resaltar como durante esta centuria muchas de las piezas venidas de París lo hacen no sólo en razón de su venta en comercios o al envío de piezas desde este centro por personas allí residentes, sino que incluso las parroquias guipuzcoanas encargaron y compraron directamente obras en París a través de intermediarios. Este es el caso de unas piezas encargadas en 1817 por el mayordomo de la fábrica de la parroquial de Aya<sup>3</sup>, ya que como el mismo explica, encargó «*cuatro candeleros de latón sobredorado, que por haberme gustado otros semejantes, los hice venir de Francia*».

Y junto a las obras francesas nos encontramos por primera vez en Guipúzcoa con una pieza de procedencia inglesa, origen extraño para una obra conservada en un templo hispano por un doble motivo. Por un lado, por que la relación entre ambos países no era fluida debido a los desencuentros históricos mantenidos por ambos y, por otro, porque se trata de una tipología claramente católica en un país anglicano. Efectivamente, el culto a la Eucaristía es uno de los sacramentos rechazados de pleno por el mundo protestante, lo que llevará a que la Iglesia Católica tras el Concilio de Trento refuerce y promueva su culto, que influirá en el desarrollo de la tipología de custodia. Quizás los motivos de la llegada de esta pieza podrían buscarse en el comercio entre la costa cantábrica e Inglaterra que había vivido su momento de esplendor a lo largo de los siglos XIV y XVI y que se vuelve a reactivar con fuerza en esta centuria<sup>4</sup>. O bien, en la procedencia inglesa de la reina Victoria Eugenia, esposa de Alfonso XIII, y el veraneo de la corte en San Sebastián, aunque esta segunda razón nos haría retrasar la donación de la pieza, que no su ejecución, a principios del siglo XX.

De esta forma, son trece las obras francesas decimonónicas conservadas en los templos guipuzcoanos, a las que hay que sumar una inglesa. Entre las tipologías, se encuentran las de cáliz, copón, custodia, palmatoria y vinajeras, siendo las más

2 Ibídem, pp. 262-263.

3 Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián – Donostiako Elizbarrutiko Artxibo Historikoa (AHDSS-DEAH), Aya, iglesia de San Esteban, Libro de cuentas de fábrica, 1785-1882, f. 42.

4 M. IRUJO, *Inglaterra y los Vascos*. Tafalla, 2004.

numerosas las de cáliz y vinajeras, de las que se conservan seis ejemplares respectivamente. Como dato anecdótico hay que señalar que cinco de estos cálices y vinajeras forman conjunto entre si, conservándose igualmente dos de los estuches donde se presenta el juego completo, en los que se inserta una placa con la silueta de las diferentes piezas para encajarse en ellas. De esta forma, conservan sus cajas el cáliz y las vinajeras de Tolosa, uno de los cuales añade también una palmatoria. Finalmente de las otras tres tipologías, el copón, la custodia y la palmatoria, sólo nos ha llegado un ejemplar de cada uno, en el caso de ésta última formando juego con un cáliz y unas vinajeras compartiendo con ellas el estuche original. En el caso de las piezas francesas, casi todas ellas presentan estampadas los punzones reglamentarios de la ciudad de París, el busto de Minerva y el de autoría, todos ellos frustros e ilegibles. E igualmente la obra londinense tiene estampadas las cuatro marcas que establece el sistema de marcaje inglés, como más adelante veremos.

Debido a que muchas de estas obras se presentan formando conjuntos, las piezas más numerosas son el cáliz y las vinajeras, tipologías de las que se han localizado seis ejemplares, dos en la parroquial de Santa María de Tolosa, uno en el Monasterio de Santa Catalina de Motrico, uno en el convento de la Purísima Concepción de Isasi de Eibar, uno en la iglesia de Santa María de Zarauz, uno en la basílica de San Ignacio de Loyola de Azpeitia y el último en el convento de Nuestra Señora de Aranzazu en Oñate. Y junto a éstas nos encontramos con tres tipologías de las que sólo se ha conservado una obra, el copón del convento de San Ignacio de Loyola en Azpeitia, que forma conjunto con un cáliz y unas vinajeras, la palmatoria de Santa María de Tolosa, a juego con uno de los conjuntos de cáliz y vinajeras del mismo templo, y la custodia del convento de Brígidas de Azcoitia.

## **LAS PIEZAS**

La mayoría de estas obras presentan similitudes estructurales y ornamentales muy claras, siendo hijas de su tiempo, respondiendo a gustos decimonónicos, presentando un estilo ecléctico, que en el caso de las piezas parisinas está muy ligado al gusto del Segundo Imperio Francés, que sigue en cierta forma una interpretación de modelos y concepciones barrocas, propio del tercer cuarto del siglo XIX. A postulados neobarrocos y neorococos está también ligada la custodia de Azcoitia, de origen inglés. Estos modelos que siguen concepciones dieciochescas, poco a poco darán paso y, a la vez, convivirán con otros que de gusto neorrománico y neogótico supondrán la adopción y adaptación al momento de estilos de estos periodos, como vemos en el cáliz de Zarauz y las vinajeras de Aranzazu. Mayor originalidad presenta el juego conservado en la basílica de Loyola en Azpeitia, con una rica decoración esmaltada que recubre las piezas por completo, y que recuerda los trabajos medievales en esmalte realizados en los talleres de Limoges.

Como ya hemos dicho, la mayoría de estas piezas se conservan formando juegos, como los de cáliz y vinajeras, y cáliz, vinajeras y palmatoria de Tolosa, de

cáliz y vinajeras de Motrico, de cáliz, patena y vinajeras de Zarauz, o el de cáliz, copón y vinajeras de Loyola en Azpeitia. Las únicas piezas que no presentan otra con la que emparejarla son el cáliz de Eibar, las vinajeras de Arantzau en Oñate y la custodia de Azcoitia.

## I. JUEGOS DE TOLOSA, MOTRICO Y EIBAR

Los dos cálices de Tolosa<sup>5</sup> (Alto 32 x ancho 17,5 / 11,5 cms y Alto 32 x ancho 17,5 / 11 cms) y el Motrico (Alto 29 x ancho 15 / 9,5 cms), los tres labrados en plata dorada, responden a un mismo esquema, siendo prácticamente iguales, siguiendo postulados neobarrocos, acordes con el gusto imperante en estos momentos en la capital francesa, deudor del estilo que habían impuesto los emperadores Napoleón III y Eugenia de Montijo. Gracias a la inscripción que se recoge en uno de los estuches de Tolosa, *Recuerdo que a Juan de Furundarena y Labat ofrecen sus hermanos Estanislao y Fabián. Junio de 1885*, estas obras pueden fecharse en 1885. Presentan base circular mixtilínea y perfil acampanado, compuesto por un alto zócalo recto seguido por una banda esvasada sobre la que apoya un cuerpo convexo. Sigue un amplio toro volado con cuerpo acampanado superior que da paso al nudo periforme invertido, con la parte inferior estrangulada y la superior bulbosa, sobre la que asienta un toro entre cuerpos cóncavos, sobre el que apoya una copa acampanada con subcopa recortada mixtilínea. Muy similar a estas tres obras es el cáliz de Eibar (Alto 30 x ancho 15,5 / 9 cms), también en plata sobredorada, que presenta mayor desarrollo en el segundo cuerpo de la base así como mayor definición en los volúmenes del nudo. Todas estas piezas se recubren de una abigarrada decoración de motivos geométricos y elementos vegetales de gran carnosidad, que en un verdadero *horror vacui* enmarcan una rica iconografía que en la base se dispone en cartelas trilobulares formadas por cintas planas enroscadas, circulares de perfil perlado en el nudo y ovals también compuestas por cintas planas en la subcopa. En el segundo de los cálices de Tolosa tanto las cartelas de la base como las de nudo inscriben en su superficie motivos estrellados. Así, en los ejemplares de Tolosa encontramos inscritas en la base las escenas de la Oración en el Huerto, el Calvario y la Cena en Emaús, como vemos dos de ellos pertenecientes a la Pasión de Cristo y el último a un episodio ocurrido tras su Resurrección. En los tondos perlados del nudo se disponen los bustos de Cristo, la Virgen María y San Pedro. Y finalmente en la base se distribuyen las tres Virtudes Teologales: Fe, Esperanza y Caridad. Pequeñas variantes en cuanto a la iconografía dispuesta en el cáliz presenta el de Eibar, que en el nudo y la copa tiene el mismo programa iconográfico, con los bustos de Cristo, la Virgen María y San Pedro, y en la copa las Virtudes Teologales, mientras que en

---

5 AHDSS-DEAH, Tolosa, Recibos y justificantes, 1884-1885 y 1885-1887, e Inventario de Bienes Parroquiales, 1819-1883.

las cartelas de la base se presentan las escenas del Bautismo, la Oración en el Huerto y el Calvario, pertenecientes al inicio de la vida pública y a la Pasión de Cristo.

La representación de esta iconografía sigue el mismo esquema en los tres cálices. Así las figuras del nudo se disponen en forma de busto, de perfil el de San Pedro y frontales los de Cristo y la Virgen María. Las Virtudes de la copa se representan como matronas romanas, sentadas en un solio, la Fe alzando la copa con la mano derecha, la Caridad con un niño sobre su regazo mientras otros dos juegan con él apoyadas sobre las piernas de la Virtud, y finalmente la Esperanza se apoya con los brazos en el ancla situada a sus pies. Mayor variedad observamos en la representación de las escenas de la base, en las que a pesar de repetirse temas, éstos presentan diferentes composiciones. En los cálices de Tolosa la Oración en el Huerto se dispone de forma abreviada, en un paisaje rocoso con un bosque al fondo, situándose en primer plano la figura de Cristo, arrodillado y con las manos en el pecho y la cabeza gacha, en acto de contrición, mientras se le aparece un ángel que porta un cáliz en la mano izquierda señalando con la derecha hacia lo alto. En el Calvario se sitúa centrando la escena la figura del Crucificado, enmarcado por las figuras de San Juan y la Virgen María, formando la Deesis, escena habitual en la iconografía cristiana, todo ellos dispuesto sobre la representación en el fondo de una vista de Jerusalén, en alusión a la Jerusalén Celeste. Finalmente en la Cena de Emaús se dispone una mesa rectangular en primer termino, presidida por la figura de Cristo, mientras que a los lados se sitúan los Apóstoles, disponiéndose en un segundo plano tras la figura de Cristo las del posadero que atendía la mesa. En el cáliz de Eibar la escena del Bautismo de Cristo presenta en un paisaje fluvial a Cristo arrodillado, con las manos cruzadas sobre el pecho y la cabeza gacha, al tiempo que San Juan Bautista, situado de pie en una roca junto a él, vestido con la piel del camello y con un cayado en la mano izquierda, vierte con la derecha el agua con una concha sobre la cabeza de Jesús. Esta representación sigue el modelo del Bautismo de Cristo de Giacomo Tintoretto del Museo del Prado. Mientras que diferente es la representación de las dos escenas que tiene en común con los cálices de Tolosa. Así en la primera, la Oración en el Huerto, se repite la ubicación de la composición en un paisaje, con la figura de Cristo arrodillada, pero éste ya no se encuentra en actitud humilde, sino que mirando al frente extiende el brazo izquierdo para coger un cáliz que aparece flotando sobre una gloria de nubes, habiendo desaparecido el ángel que lo portaba en los ejemplares de Tolosa. Finalmente diferente es también la composición del Calvario, que aquí nos muestra la figura del Crucificado sobre el paisaje de la Jerusalén celeste, pero acompañado tan sólo de una figura, San Juan Evangelista que aparece arrodillado al pie de la cruz, en actitud de abatimiento.

La riqueza iconográfica presente en estos cálices resulta extraña en el panorama general de la platería en Guipúzcoa, ya que las piezas donde la iconografía solía disponerse de manera más completa eran las cruces procesionales, no sólo a lo largo de los siglos del Antiguo Régimen, sino también durante el Ochocientos. En el transcurso de la historia de este arte en Guipúzcoa tan sólo encontramos cálices



tan ornados iconográficamente en el último tercio del siglo XVI, y se corresponden con ejemplares que por otra parte fueron realizados en talleres foráneos a la Provincia. Ya que por norma general, la platería guipuzcoana presenta obras de gran sobriedad, más si cabe en las piezas de astil, en las que es rara la presencia de escenas figuradas, salvo el caso de representaciones de santos, y que habitualmente se disponían únicamente en las custodias<sup>6</sup>. Es por ello que estas obras adquirieron un carácter especial dentro de los templos provinciales, donde arrinconaron gracias a su riqueza decorativa, a otras piezas de mayor sencillez labradas por los plateros provinciales, algunas de ellas de mayor antigüedad o riqueza en sus materiales, pero que a ojos de los fieles de aquellos tiempos, e incluso en nuestros días, resultaban más pobres debido a su sobriedad.

Formando conjunto con los cálices anteriores de Tolosa y Motrico, se conservan los respectivos juegos de vinajeras. Tan sólo en los ejemplares de Tolosa (Alto 3 x ancho 29 x profundo 19 cms. // Jarras: Alto 17 x ancho 5 / 10 x profundo 5 / 3 cms. Campanilla: Alto 10,5 x ancho 6 cm), ha llegado hasta nuestros días el juego completo formado por salvilla, dos jarritas y campanilla, ya que el juego de Motrico (Salvilla: Alto 2,5 x ancho 30 x profundo 19,5 cms. // Jarras: Alto 17 x ancho 5 / 10 x profundo 5 / 3 cm) ha perdido esta última. Al igual que los cálices, nos encontramos ante obras neobarrocas de gran exhuberancia decorativa. La salvilla presenta perfil ovalado mixtilíneo, con orilla de boca moldurada, quebrada y sinuosa, cuerpo cóncavo y campo liso con dos cuerpos cilíndricos en los extremos donde se insertan las jarritas, quedando en el centro un espacio vacío para colocar la campanilla. Las jarritas presentan ligeras variantes en cuanto a la estructura de la base entre las de Tolosa y Motrico. En el caso de las primeras la base es polilobulada, con zócalo recto y cuerpo superior acucharado, mientras que la de Motrico es circular con zócalo recto seguido de otro convexo y un cuerpo acucharado. Sobre las bases asienta un anillo estriado sobre el que apoyan los recipientes aovados de cuello estrangulado y boca ondulada con pico vertedor curvo. Tapa convexa sinuosa que presenta como remate motivos alegórico al contenido de las jarras. En el eje con el pico y en el lado opuesto se sitúa un asa en forma de ese que nace en la boca y muere en la parte superior del recipiente. Campanilla de boca esvasada, cuerpo central de paredes alabeadas con friso recto central, y mango abalaustrado.

Al igual que en el caso de los cálices, las vinajeras presentan una rica y abigarrada decoración de motivos geométricos y roleos y elementos vegetales que las recubren por completo, salvo el campo de la salvilla, que es liso, y que se dispone enmarcando cartelas ovales de cueros enroscados en las que se inserta la iconografía, salvo en las campanillas, que sólo presentan motivos ornamentales. En la salvilla se sitúan cuatro bustos de diferentes santos sin identificar, dispuestos en los ejes de la orilla; mientras que en las jarras se inscriben en la parte central de los recipientes los bustos de Cristo, la Virgen María y una santa sin identificar.

6 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit.

Tal y como podemos comprobar, la similitud que presentan todas estas piezas en su ejecución nos indican que no fueron realizadas de manera artesanal e individualizada por un maestro platero, sino que responden ya a modernas técnicas de ejecución, en talleres industriales, donde se realizaban estas piezas para surtir el comercio, siendo importadas por joyerías de otros centros, disponiéndose para su venta, como es el caso de la tienda de Louis Bachelet.

Finalmente la palmatoria de Tolosa (Alto 13 x ancho 16 / 5 x profundo 5 cm), forma un juego con uno de los conjuntos de cáliz y vinajeras conservados en la parroquial. Se trata de una obra de mayor sencillez con respecto a las otras dos piezas con las que forma el conjunto, alejándose del recargamiento que presentan estas últimas. Se articula mediante una base circular con pestaña plana y zócalo recto, seguido de un cuerpo cóncavo que da paso al portavelas, de perfil circular con la orilla convexa y la boca recortada, el campo cóncavo en cuyo centro se alza un cuerpo troncopiramidal que sustenta un segundo cuerpo troncocónico entre anillo convexos, que da paso al mechero. Éste es en forma de jarrón partido, con la parte inferior bulbosa con cenefa de gallones y la superior estrangulada, con amplia boca recta sobre la que asienta un cuerpo convexo. En un lateral de la orilla asienta una anilla circular con un cuerpo cóncavo. Esta obra presenta una sobria decoración articulada por medio de elementos vegetales y gallones que se distribuyen por los diferentes cuerpos de la misma sin enmascarar su estructura arquitectónica, salvo en la orilla, que ofrece un perfil roto debido a los elementos vegetales que se le adosan. Estos motivos se complementan en el cuerpo troncopiramidal del portavelas y en la parte superior del mechero con cenefas de hojas de cardo incisas, y finalmente en el cuerpo inferior del mechero se disponen gallones convexos.

En el caso de los conjuntos de Tolosa ambas piezas, cáliz y vinajeras, se guardan todavía en el estuche original, de cuero rojo con decoración dorada a fuego, y con bandeja central donde se insertan las obras, a las que uno de los juegos añade la palmatoria ya citada. Como ya hemos anticipado, dichos estuches presentan en el anverso de la tapa sendas placas que indican la procedencia de las obras. Así en el primero se dispone la inscripción *Obsequio de Don Pedro Alejandro Irazu a Nuestra Señora de los Dolores como primer Capellán de su Cofradía*, mientras que el segundo *Recuerdo que a Juan de Furundarena y Labat ofrecen sus hermanos Estanislao y Fabián. Junio de 1885*, gracias a lo cual podemos fechar ambas obras así como el cáliz de Eibar.

## II. JUEGO DE ZARAUZ (lám. 1)

De mayor originalidad es el cáliz de Zarauz<sup>7</sup> (Alto 30 x ancho 17 / 9 cm) regalo a la iglesia de dicha villa de la reina Isabel II, tal y como se recoge en la inscripción que presenta en la base, *Regalo de SM la Reina Isabel 2ª a la Iglesia parroquial de*

7 AHDSS-DEAH, Zarauz, Inventario de Bienes Parroquiales, 1882, s/f.



LÁMINA 1. Louis Bachelet. Paris. Juego de Cáliz, Patena y Vinajeras (1865). Iglesia de Santa María. Zarauz.

*Zarauz en 8 de Septiembre de 1865.* Dicha inscripción se completa con el sello de autoría que tiene estampado en el anverso de la base, *L. Bachelet, Fbi Dorfevrerie, 58 Quai des Orfevres, Paris*, sello que vemos en otras piezas de este autor, y que nos confirma la procedencia parisina de la obra. Igualmente presenta estampadas las marcas de localidad y autoría, un punzón con el busto de minerva, y otro con las iniciales LB, correspondientes al citado maestro. Louis Bachelet fue un platero y bronceador activo en París entre 1844 y 1877, con tienda abierta en el número 58 de la calle de los Orfebres de París<sup>8</sup>, siendo numerosas las piezas conocidas de este maestro conservadas en iglesias francesas, como un copón de pequeñas dimensiones labrado en 1866, a la venta en el comercio, el cáliz y patena de la iglesia de San Andrés de Echaffour, en Normandía, o la custodia donada por la baronesa Duval de Fraville en 1850 a la iglesia de Condes, en Champaña-Ardenas. Dada la fecha en que esta obra fue regalada por la reina a la parroquial de Zarauz, probablemente lo

<sup>8</sup> B. BERTHOD y E. HARDOUIN-FUGIER, *Dictionnaire des Arts Liturgiques*. L'Amateur. Paris, 1996, pp. 100-101.

hizo con motivo de una de sus estancias veraniegas en el palacio de Narros, invitada por los duques de Villahermosa, marqueses de Narros<sup>9</sup>. Efectivamente, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se pone de moda por motivos medicinales, no sólo la estancia en los balnearios del norte<sup>10</sup>, de los que Guipúzcoa contaba con varios establecimientos, sino que también los médicos comienzan a recetar los «baños de olas», lo que hará que la corte entera, con la reina a la cabeza, fije su mirada en las costas del cantábrico para establecerse durante una temporada en el verano. La elección de estos pueblos, villas y ciudades, se vio también favorecida por su climatología, llegando a su punto culminante con la reconstrucción y reurbanización de San Sebastián a partir del último cuarto de siglo, que convirtió a la ciudad en punto de referencia los veraneos de la alta sociedad, junto a Biarritz y Niza-Montecarlo<sup>11</sup>.

El cáliz, que responde a una reinterpretación de modelos neogóticos, presenta sus líneas arquitectónicas desestructuradas debido a la ornamentación escultórica que se asienta en la base y en el nudo, a base de figuras de bulto redondo en la primera, y en altorrelieve en la segunda. De esta forma, la obra se articula por medio de una base de perfil octogonal con un cuerpo circular del que salen ocho lóbulos, con un zócalo esvasado seguido de una pestaña recta, un cuerpo convexo y otro cóncavo que da paso a un cuerpo troncocónico de paredes alabeadas en el que se asientan las figuras de los ángeles. Astil enmarcado por cuerpos cóncavos con nudo en forma de anillo bulboso achatado seguido de un cuerpo cóncavo sobre el que asientan las figuras de cuatro ángeles entre anillos. Copa acampanada recta que diferencia subcopa con el perfil recortado y quebrado, con la rosa bulbosa. Presenta una rica decoración articulada por medio de elementos vegetales y geométricos, que en la base se componen de cenefas de óvalos, que se repiten en los anillos del astil, en el nudo alternan rosetas vegetales de gran desarrollo con gallones, y finalmente en la subcopa encontramos alegorías eucarísticas, espigas de trigo y racimos de vid, junto a otros elementos vegetales, que enmarcan cartelas ovales formadas por ces vegetales convexas. Sin embargo, lo que destaca en esta obra es la iconografía que presenta, ya que tanto en la base como en el astil se disponen tres figuras de ángeles de bulto redondo en la base y en altorrelieve en sustitución del nudo en el astil. Los situados en la base se disponen sedentes, en posición frontal, con las alas explayadas, vistiendo largas túnicas, dirigiendo la mirada hacia el objeto que portan a modo de custodios, que no son otros que las *Arma Christi*: túnica y clavos, lanza con esponja y látigo, y cruz, que sustentan sobre el regazo, en actitud devota

9 La reina Isabel II se desplazó a San Sebastián en 1845 para tomar *baños de olas* por prescripción facultativa, visitas que se repitieron en 1865 y 1868, esta última coincidiendo con la Revolución Gloriosa que le expulsó del trono, momento en que la reina se encontraba en San Sebastián.

10 Fueron numerosas las personalidades que eligieron los balnearios guipuzconaos para sus estancias, llegando incluso la Infanta María del Pilar, hermana de Alfonso XII a morir en el de Aretxabaleta en 1879. A. MUÑOZ, «El veraneo en San Sebastián hace 40 años», en *Euskal Herria*, 1893.

11 M. ARTOLA, *Historia de San Sebastián*. San Sebastián, 2000, pp. 238-245.

de gran introspección. Mientras que los ángeles dispuestos en el astil se sitúan en pío, en posición frontal, de mayor rigidez que los asentados en la base, sujetando con las manos representaciones de algunas de las tipologías de Vasos Sagrados empleados en la liturgia católica: candelero, naveta e incensario. Esta iconografía se completa con la presencia de Cristo, la Virgen María y San Pedro en las cartelas ovales de la subcopa, bustos en relieve dispuesto el primero de frente y los otros dos de perfil. Nos encontramos ante una obra de gran originalidad, debido a la figuración de ángeles en bulto redondo y altorrelieve que se distribuye por la base y astil, que rompen y enmascaran las líneas arquitectónicas del cáliz, del que no encontramos ejemplos similares dentro de las obras de platería conservadas en las iglesias guipuzcoanas, salvo algunos ejemplos de custodias barrocas y neoclásicas de procedencia americana en las que el astil ha sido sustituido por las figuras de la Inmaculada, San Juan Bautista o San Miguel<sup>12</sup>. Los ángeles que ornan esta obra son muy similares en su concepción a los situados en una custodia perteneciente al tesoro de San Pedro del Vaticano, también de origen francés, y regalado por los fieles y pueblo de Besançon en 1850 al papa Pío IX<sup>13</sup>.

La representación de las *Arma Christi*, símbolos del sufrimiento y Pasión de Cristo, la vemos ya desde la Edad Media, época en que estos emblemas se reducen a unos pocos elementos. Posteriormente, durante los siglos del Barroco y debido al gusto de este periodo por los sentimientos contrastados y la expresividad exacerbada, todo lo relacionado con la pasión de Cristo alcanzo gran popularidad y difusión, por lo que el número de las *Arma Christi* aumentó considerablemente, incluyendo cualquier elemento que pudiese ponerse en relación con la misma. Esta pauta se mantuvo a lo largo del XIX, donde se siguieron empleando todos aquellos motivos que formaban ya parte del imaginario popular. Así, el conocimiento de estos elementos alegóricos sumado a la sobriedad de su representación, permitió que su utilización en la ornamentación de las piezas permitiese la ejecución de obras de gran sencillez, pero que a la vez incluían un mensaje catequético claro y entendible. Sin embargo, la idea de sobriedad se rompe en este cáliz de Zarauz por el hecho de que estos signos son portados por figuras de ángeles de bulto redondo de gran tamaño, lo que realza su disposición. Aunque en esta obra sólo se representan túnica, clavos, lanza con esponja, látigo y cruz, entre los diferentes motivos que se incluyen dentro de estos *Arma Christi* nos encontramos con aquellos más relacionados con la Pasión de Cristo, y que fueron los primeros en utilizarse, como la corona de espinas, el martillo, y la columna de la flagelación. Posteriormente se le fueron añadiendo otros elementos como el gallo, la escalera, la túnica, unos dados, una jarra, un aguamanil, un azafate, la Verónica, palmas, sepulcro, tenazas, bolsa

---

12 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, «Platería Iberoamericana en Guipúzcoa», en J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO, *Ophir en las Indias. Estudios sobre plata en las Indias. Siglos XV-XIX*. Universidad de León, León, 2010, pp. 495-514.

13 C. HIBBERT, *Los Papas. Poder y autoridad*. Barcelona, 1999, pp. 20-21.

con las treinta monedas, la mesa de la última cena, un incensario, un pozo con su cubo, una cruz con una serpiente, la cartela con la inscripción INRI, el Arca de la Alianza, tablas de la ley, ...

Este cáliz se acompaña de una patena a juego, de formato circular, con base de zócalo recto y plato de orilla alabeada y campo cóncavo que inscribe en su interior la representación de la figura de la Virgen con el Niño enmarcado por una movida gloria de nubes y querubines. Esta representación ocupa todo el campo de la patena, con un verdadero sentido de *horror vacui*, dejando libre tan sólo el espacio de la orilla. Se trata de una obra e gran riqueza, dentro de la tradición de patenas historiadas del siglo XIX, y que contrasta con los ejemplos más abundantes y habituales de esta tipología, piezas totalmente lisas y sin decoración que resultan intemporales.

En la misma parroquia de Zarauz y formando conjunto con este cáliz y patena, se conserva un juego de vinajeras<sup>14</sup> (Alto 4 x ancho 32,5 x profundo 23 cm. // Jarra: Alto 19,5 x ancho 6/10,5 x profundo 6 cm) también labradas en plata dorada, formadas por una salvilla, dos jarritas y campanilla. La salvilla presenta perfil ovalado mixtilíneo, con boca moldura y orilla cóncava con campo de gran profundidad que presenta en los laterales sendos cuerpos cilíndricos para insertar las jarritas. Éstas se articulan mediante una base circular tripartita de cuerpos decrecientes, con un cuerpo convexo enmarcado por sendos cuerpos rectos, el superior rehundido. Le sigue un astil con nudo de elementos vegetales que da paso al recipiente, con la parte inferior aovada, cuello estrangulado y boca moldurada sinuosa con pico vertedor curvo. Tapa ligeramente convexa, de perfil sinuoso que se adapta a la boca de la jarra. Asa vegetal en forma de báculo, con el frente del perfil ocupado por un querubín de alas explayadas y extremidades inferiores vegetales.

Nos encontramos ante una obra de gran riqueza, en cuyo perfil destaca la profundidad del campo de la salvilla, así como la proyección de las asas de las jarritas. La decoración se articula a base de elementos vegetales, geométricos y querubines, que en la salvilla se distribuyen mediante palmetas vegetales que se intercalan en la boca moldurada, hojas de vid y estilizadas espigas de trigo que se adaptan al ritmo sinuoso de la orilla, y que nacen de ces enfrentadas que enmarcan en los ejes longitudinales dobles mascarones de querubines, de factura carnosa, y en los transversales cartelas mixtilíneas formadas por tallos vegetales entrelazados, que recogen escenas del Nuevo Testamento. Mientras que en las jarritas encontramos en la panza de los recipientes los mismos motivos de hojas de vid, espigas de trigo y ces enfrentadas que en la orilla de la salvilla, y que enmarcan en los frentes cartelas con escenas del Nuevo Testamento. Estos motivos se complementan con una cenefa de hojas de palma en la base, que se repite en una moldura radial al cuello de los recipientes, hojas de vid formando el nudo, y elementos florales que ejercer el papel de tirador sobre la tapa, así como los querubines de bulto redondo, alas explayadas

14 Ibídem.

y extremidades vegetales, de factura carnosa siguiendo modelos barrocos, que se disponen en las asas vegetales.

La iconografía inscrita en las cartelas desplegadas en esta pieza recoge dos escenas del inicio de la vida pública de Cristo junto a otras dos del Éxodo. Así, en la salvilla se disponen la Pesca Milagrosa y la Conversión de San Pedro<sup>15</sup>, tomadas del Nuevo Testamento. Mientras que en las panzas de las jarritas, se sitúan Moisés haciendo brotar agua de la montaña, y Josué y Caleb con el fruto de la tierra prometida<sup>16</sup>. Las cuatro imágenes denotan la influencia de la obra de Rafael, tomada probablemente a través de las estampas grabadas por Marco Antonio Raimondi, pero de forma simplificada, eliminando detalles y figuras superfluas para adaptarlas a las superficies de estas vinajeras, así como al trabajo de la plata. En la primera aparecen Cristo, san Pedro y San Andrés en una barca, en primer plano, mientras que al fondo se ve a unos pescadores levantando unas redes llenas de peces, tal y como Cristo les había indicado, mientras que en la segunda San Pedro se arrodilla ante el Señor, mientras el fondo lo ocupa una barca con los compañeros de Pedro. Mientras que en las escenas del Antiguo Testamento se ve a la figura de Moisés, frontal y esquemática, golpeando con su vara la montaña Horeb de la que mana una fuente de agua, ante la presencia del pueblo de Israel, y en la segunda se ve a Josué y Caleb llevando la pértiga de la que pende el racimo de vid gigante, ante la presencia de Moisés.

### III. JUEGO DE AZPEITIA (lám. 2)

Finalmente, el último de los conjuntos de platería francesa conservados en los templos guipuzcoanos es el procedente de la basílica de San Ignacio de Loyola en Azpeitia, y está formado por un cáliz, un copón y unas vinajeras, todas ellas realizadas en plata y con su superficie completamente recubierta de esmaltes, tanto formando las líneas estructurales de las obras, como los motivos decorativos e iconográficos. Es tradición en el santuario de Loyola que este conjunto fue regalado a San Ignacio por la reina Isabel II<sup>17</sup>, lo cual no sería de extrañar dada la proverbial munificencia así como la religiosidad de la soberana, quien durante una de sus estancias estivales en Zarauz o San Sebastián probablemente se habría acercado hasta a la celebre basílica a hacer una visita al Santo, en conmemoración de la cual habría entregado este conjunto como donativo. Estas obras constituyen un ejemplar único dentro del panorama de la platería guipuzcoana, debido a la exhuberancia de su ornamentación basada en esmaltes que las recubren por completo. Son piezas de gran originalidad, totalmente ajenas no sólo al hacer de los maestros provinciales, sino también al conjunto de obras de talleres foráneos conservadas en los templos provinciales.

---

15 San Lucas 5, 1-11.

16 Números 13, 23.

17 Ver nota n. 9.



LÁMINA 2. Anónimo. París. Juego de Cáliz, Copón y Vinajeras. (Tercer cuarto del siglo XIX).  
Basílica de San Ignacio de Loyola. Azpeitia.



El cáliz (Alto 27,5 x ancho 16 / 10 cms) presenta base circular con pestaña moldurada y estilizado cuerpo troncocónico, astil cilíndrico con nudo de manzana hexagonal con friso central de besantes rectangulares, y copa acampanada de amplia boca en forma de friso cóncavo de plata dorada. La estructura arquitectónica de esta obra está recubierta por completo por un bello esmalte azul opaco que la enmascara y sirve de fondo a los motivos decorativos, también esmaltados. Así, la base se encuentra compartimentada en seis secciones mediante cenefas perladas planas esmaltadas en blanco, que imitan las bandas lisas que dividían las bases de los cálices góticos. Dichas secciones inscriben de manera alterna motivos a *candelieri* dorados que alternan con cartelas almendradas con enmarcamientos de orlas lobuladas esmaltadas en verde y perfiladas en dorado, en las que se sitúan las representaciones de Cristo, la Virgen María y San Pedro, todas ellas esmaltadas. En la parte superior de la cartela, y a modo de copete, se dispone una flor de lis, mientras que el campo de las secciones con las cartelas, se distribuyen estrellas. Igualmente tanto el astil, como el nudo y la copa están cuajados de estrellas. En el nudo, se alternan los besantes rectangulares con aquellos que inscriben tondos con las *Arma Christi*, mientras que la copa repite el mismo esquema que en la base, salvo que el espacio no se halla compartimentado, alternándose los elementos a *candelieri* con cartelas ovales enmarcadas por orlas lobuladas, todo ello sobre un fondo cuajado de estrellas, y con una cenefa perlada superior radial a la boca. En estas cartelas se disponen escenas de la vida de Cristo: la Sagrada Familia, el Calvario y la Resurrección. En la primera se representa a María sentada con el Niño sobre las rodillas mientras que San José arrodillado a sus pies juega con Jesús. En la segunda se sitúa Cristo Crucificado, de cuatro clavos, paño de pureza enrollado en la cintura y coronado de espinas, se representa todavía vivo, con la cabeza inclinada hacia abajo en diálogo con las figuras situadas a los pies de la cruz, a su izquierda la Virgen María, su madre, que arrodillada une sus manos a la altura del cuello y alza la cabeza hacia su hijo, mientras que a la derecha se sitúa María Magdalena, también arrodillada, y contemplando en actitud arrebolada la figura de Jesús. Mientras que la escena de la Resurrección repite en composición más simplificada la pintura con el mismo tema de Rafael, con Jesús elevándose en el aire sobre el sarcófago abierto, y con las figuras de San Juan y San Pedro, recostados en el suelo, en actitud de exclamación y sorpresa, alcanzan los brazos y se llevan las manos a la cabeza ante la visión del milagro.

El mismo esquema estructural presenta el copón, salvo en la concepción de la copa de boca moldura cóncava, y tapa, ambas hemiesféricas, sobre una pestaña moldurada, rematada por una cruz de brazos rectos con ensanches ovales. En la base de esta pieza se repite la misma iconografía que en la base del cáliz, los bustos de Cristo, la Virgen María y San José, e igualmente se repite la representación de las *Arma Christi* en los besantes del nudo. Copa y sobrecopa disponen también cartelas ovales en las que se muestran escenas de la vida de Cristo, desde su infancia hasta su pasión, entre las que podemos ver a la Virgen arrodillada adorando al Niño en su pesebre, acompañado, también en actitud de adoración, por un ángel.

Formando conjunto con el cáliz y el copón anteriores encontramos un juego de vinajeras (Salvilla: Alto 2 x ancho 24 x profundo 14 cms. // Jarras: Alto 15 x ancho 4,5 / 10 x profundo 4,5 / 4 cms. // Campanilla: Alto 13 / 6 cm) que presentan las mismas características ornamentales, a base de elementos dorados y tondos esmaltados con escenas resaltados sobre un fondo de esmalte azul. La salvilla presenta perfil ovalado, de boca moldurada y orilla cóncava que da paso al campo recto en el que se inscriben tres segmentos circulares rehundidos, de mayor tamaño el central, y con dos cuerpo cilíndrico los laterales, dispuestos para encajar en ellos las jarritas y la campanilla. Presenta su superficie recubierta de esmalte azul, salvo los edículos circulares rehundidos del campo que son de plata sobredorada. La orilla presenta enmarcamientos geométricos, de perfil rectangular, a base de cenefas perladas, que inscriben en su interior roleos vegetales de los que cuelgan racimos de vid, todo ello en esmalte dorado. Igualmente el campo presenta una cenefa igual a las anteriores, de perfil ovalado radial a la orilla. Las jarritas presentan una base circular con zócalo recto y cuerpo convexo seguido de un astil cóncavo que da paso a los recipientes, de perfil periforme, con un estilizado cuello estrangulado y amplia boca moldurada y pico vertedor curvo de amplio desarrollo. Tapa convexa que se adapta al ritmo sinuoso de la boca, con tirador en forma de pomo. Asa vegetal moldurada en forma de ese. Al igual que la salvilla su superficie está recubierta por esmalte salvo el zócalo de la base, la boca y el asa, distribuyéndose en los recipientes elementos vegetales a *candelieri* y cenefas perladas, que en la panza enmarcan sendas cartelas almendradas rodeadas por una orla lobulada similar a los del cáliz y copón, que inscriben figuras de ángeles adoradores, postrados de rodillas, con las alas explayadas, y las manos unidas sobre el pecho. Por último la campanilla presenta boca esvasada, cuerpo recto y mango abalaustrado rematado por un pomo en forma de perinola. Toda la pieza esta recubierta por esmalte azul, cuajado de decoración a base de estrellas y roleos vegetales que repiten el esquema ya visto en las piezas anteriores, y que se complementan por una cenefa de tres arcos trilobulados radiales al mango con fondo de esmalte verde cuajado de estrellas.

#### IV. VINAJERAS DE ARANZAZU EN OÑATE

Finalmente en el convento de Nuestra Señora de Aranzazu en Oñate se conserva un juego de vinajeras también labradas en plata dorada, formadas por una salvilla, dos jarritas y campanilla. Al igual que la pieza anterior, este juego de vinajeras responde a una reinterpretación de modelos neogóticos. La salvilla de forma ovalada presenta una orilla recta de perfil lobulado, con boca moldurada convexa, orilla y campo cóncavo, este último con dos cuerpos cilíndricos en los extremos para insertar las jarritas, quedando en el centro el espacio libre para la campanilla. Las jarras presentan base polilobulada con zócalo recto y cuerpo troncopiramidal que da paso al recipiente periforme, con boca sinuosa con pico vertedor curvo. Tapa plana que se adapta al perfil de la boca, con bisagra en la parte posterior y tirador

en forma de pomo de cuerpos geométricos de sección romboidal. Asa vegetal en forma de ese avolutada de gran peralte, que inscribe en su interior una hoja de cardo, y que va desde la parte superior del cuello al centro del recipiente. La campanilla presenta boca recta, cuerpo semiesférico y mango cilíndrico bipartito por medio de anillos convexos. Presenta una decoración de gran sobriedad de elementos vegetales y geométricos inspirados en motivos góticos reinterpretados. En la salvilla se articulan formando una cenefa ocupando toda la superficie de la orilla, mientras que en las jarras se disponen en la base estilizadas hojas de lis, que se repiten en el recipiente alternas con ces vegetales enfrentadas que enmarcan botones de pedrería. Esta decoración en las jarritas se completa con las hojas de cardo insertas en las asas, junto a otras en la unión del asa y el cuello, y con los pomos en forma de capitel vegetal sobre el que se asienta un tirador romboidal. En la campanilla la decoración se articula por media de una cenefa de roleos vegetales paralela a la boca, junto a otra cenefa de hojas de palma que nacen de la rosa, ambas separadas por una moldura lisa enmarcada por sendas cenefas perladas.

## V. CUSTODIA DE AZCOITIA (lám. 3)

Junto a estas obras de procedencia francesa nos encontramos con una pieza salida de talleres ingleses. La presencia de esta obra en un templo hispano resulta sorprendente, ya que nos encontramos ante un centro platero inmerso en una cultura de religión protestante, y que por lo tanto poco tenía que ver con los usos religiosos de España. Probablemente su realización se deba a un encargo concreto, y quizás su llegada a Azcoitia habría que relacionarla bien con la actividad comercial entre Inglaterra y la costa cantábrica ya mencionada, o bien con la estancia en Inglaterra del patrono o de algún personaje fuertemente vinculado a este cenobio.

Nos encontramos ante una custodia de tipo sol (Alto 75 x ancho 22 / 36,5 cms.) labrada en plata dorada y plata en su color, que presenta estampadas en los rayos del ostensorio las cuatro marcas imperantes en este centro: el león pasante, la cabeza de leopardo, el busto femenino de perfil, y la letra «m» en grafía gótica, acompañadas de la marca de autoría, R·H, correspondiente al platero Robert Hennell. Estas cuatro marcas preceptivas en la platería inglesa garantizaban que la pieza se ajustaba a las normas legales, correspondiendo cada una de ellas a un contraste diferente. De esta forma, el león pasante hacía alusión a la ley de la plata, la cabeza de leopardo era el punzón de la ciudad de Londres, el busto de perfil hacía referencia al monarca reinante, en este caso la reina Victoria (1819-1901), de ahí que el busto sea femenino, indicativo de que se habían pagado los derechos reales, y finalmente la letra, en este caso una «m» con grafía gótica, era indicativa del año en que se había realizado la pieza, variando la letra de año en año, correspondiente la aquí estudiada a 1867, fecha de ejecución de esta custodia<sup>18</sup>. El maestro autor de esta obra, Robert Hennell,

<sup>18</sup> C.J. JACKSON, *An Illustrated History of English Plate, Ecclesiastical and Secular*. London, 1911.



*LAMINA 3. Robert Hennell. Londres. Custodia (1867). Convento de Santa Cruz. Azcoitia.*

era miembro de una dinastía de plateros activa ya en Londres en la segunda mitad del siglo XVIII y que llegará hasta la primera mitad del siglo XX.

Nos encontramos ante una obra neobarroca, con una base de amplio desarrollo de sección circular y perfil acampanado, dividida en cuatro secciones por estrías incisas. Está formada por un zócalo recto seguido de una moldura cóncava en la que asienta un alto cuerpo acampanado de paredes alabeadas. Le sigue un anillo bulboso entre cuerpos cóncavos sobre el que asienta el astil, con estilizado nudo periforme y cuerpo cilíndrico superior entre cuerpos cóncavos, sobre el que asienta una placa decorativa formada por haces de espigas de trigo y racimos de vid. Ostensorio con viril circular moldurado enmarcado por una gloria de nubes con querubines en los ejes, que a su vez está rodeado por tres ráfagas en abanico, concéntricas y decrecientes, de rayos biselados de perfil recortado. Rematando el conjunto se sitúa una cruz latina de brazos trapezoidales, con gloria de rayos biselados en el cuadrón, que recuerda a las cruces de tradición altomedieval levantadas en Inglaterra e Irlanda.

Presenta una rica decoración articulada por medio de elementos vegetales y motivos geométricos, tomados de repertorios barrocos y rococós, y reinterpretados al gusto y estética decimonónicos, que recubre por completo su superficie. La base presenta cintas planas y ces geométricas que se entrecruzan enmarcando cabezas de querubines, con venera estriada de la que parten guirnalda perlada a modo de copete. Y en el nudo se distribuyen racimos de vid alternos con cabezas de querubines en altorrelieve, de factura carnosa y gran resalte.

En definitiva, nos encontramos con un importante conjunto de piezas de platería europea del siglo XIX conservado en los tiempos guipuzcoanos, formado sobre todo por piezas de procedencia francesa. Aunque algunas de estas obras siguen modelos y procesos de elaboración en serie, como lo demuestra el hecho de que los conjuntos de Tolosa y Eibar sean prácticamente iguales, también nos encontramos con otros ejemplares de suma originalidad, como pueden ser el cáliz de Zarauz o el conjunto de Azpeitia. Y junto a estas piezas parisinas nos encontramos con una pieza de origen inglés, pieza de gran curiosidad, ya que a pesar de lo habitual de su tipología, el hecho de que este labrada en un país protestante y con una larga tradición de desencuentros históricos con España hace que la presencia de obras con este origen en los templos españoles sea verdaderamente de gran rareza, al contrario que la platería civil, que entró con fuerza a finales del siglo XIX y principios del XX.

# Obras de platería conservadas en la Catedral de Segovia procedentes de donación

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTIN

*Universidad de Alcalá*

La catedral de Segovia cuenta con una numerosa colección de platería formada por 128 piezas que incluye algunas obras de bronce y de oro, que, como es sabido, también eran materiales trabajados por los plateros. La mayor parte de ellas lógicamente son de uso religioso.

Hay ejemplares desde mediados del siglo XV hasta comienzos del XX, de los que seis pertenecen al siglo XV, diecinueve al XVI, veintisiete al XVII, cincuenta y cinco al XVIII, diecisiete al XIX y cuatro al XX, realizados en diversos centros nacionales y extranjeros, ya que hay obras de Italia, Francia, Portugal, México y España. Entre las españolas, las más abundantes son obviamente las segovianas, pero también hay piezas de Valladolid, Ávila, Madrid, Córdoba, Toledo, Zaragoza, Salamanca, Santander y Barcelona.

La documentación existente indica que fueron muchísimas las obras donadas a esta catedral a lo largo de este período, pero ahora nos vamos a ocupar solamente de las que se han conservado, que suman veintiuna.

Entre éstas el objeto más antiguo es un espléndido **cáliz** gótico realizado en Valladolid hacia 1492 por Juan de Jérez, que fue donado por don Beltrán de la Cueva, I duque de Alburquerque a este templo. Como se trata de una obra ampliamente estudiada por numerosos historiadores<sup>1</sup>, aunque la identificación sólo es reciente,

---

<sup>1</sup> F.P. VAN HALEN, *España pintoresca y artística. Viaje al Escorial, Granja y Segovia*. Madrid, 1847, sn. P. MADOZ, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico*. Madrid, 1849. Vol. XIV, p. 123.

ahora queremos destacar su bella factura, su rica ornamentación y la inscripción de la zona alta de la copa, ya que indica el nombre del donante. Sin duda se halla entre los mejores de la época.

En torno a 1500 se hizo en algún centro castellano, quizás Segovia, la **patena** gótica que conserva la catedral segoviana. En el medallón central representa la escena esmaltada de la *Estigmatización de san Francisco de Asís* en compañía del hermano León. De ella también se han ocupado varios autores<sup>2</sup>, aunque no todos coinciden en su clasificación. Fue donada a la catedral, junto a su correspondiente cáliz, ahora perdido, por el canónigo García del Río en 1546, según consta en los añadidos al inventario de bienes de 1515, y aunque presenta las marcas de localidad de Segovia y la personal de Diego Muñoz (h.1510-1574), éste debió de marcar la pieza cuando ingresó en el ajuar de dicho templo para comprobar el peso y la ley de la plata, ya que entonces era marcador y contraste de la ciudad de Segovia. Sobresale por la buena conservación del esmalte y la calidad artística de la escena.

Una obra excepcional por su modelo, tamaño y hechura es el **retablo portátil** labrado en Toledo en 1554 y donado a la catedral de Segovia por don Alonso de Rojas en 1575. Este personaje fue capellán mayor de la real capilla de Granada, canónigo de la catedral de Toledo y arcediano de la de Segovia. La obra ha sido mencionada asimismo por muchos eruditos<sup>3</sup>, aunque con resultados dispares, pues

---

J.M. QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España*. Segovia, 1865, p. 459, nota 1. J. VILLAAMIL Y CASTRO, «Cálices de la Exposición Histórico-Europea». *BSEE*, 1893, p. 4. E. LEGUINA, *La plata española*. Madrid, 1894, pp. 41-42. MARQUÉS DE LOZOYA, «Algunas notas sobre plateros segovianos del siglo XVI». *BSEE* n. 34 (1926), p. 95, nota 1. S. ALCOLEA, *Artes decorativas de la España Cristiana (siglos XI-XIX)*. Madrid, 1975, p. 163, fig.182. Pero clasificada correctamente desde: J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 76. F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa de la catedral de Segovia*. Madrid, 1983, n. 6 (inédito). E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983, I, pp. 70-72; fig. 20-21. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, pp. 30-32. M.C. HEREDIA MORENO, «Cáliz», en *El árbol de la Vida*. Segovia, 2003, pp. 477-478. A. CRUZ YÁBAR, «Cáliz», en *Isabel la Católica. La Magnificencia de un reinado*. Valladolid, 2004, p. 434-435.

2 MARQUÉS DE LOZOYA, ob. cit., p. 95-96, nota 1. S. ALCOLEA, ob. cit., p. 163. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., n. 3 (inédito). E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1983, I, pp. 52-53. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época...* ob. cit., pp. 128-130. M.C. HEREDIA MORENO, «Patena», en *El árbol de la Vida* ob. cit., pp. 478-479.

3 A. GÓMEZ DE SOMORROSTRO, *Manual del viajero en Segovia*. Segovia, 1861, p. 64. E. TORMO Y MONZÓ, «Cartillas, Excursionistas. Segovia». *BSEE*, 1919, p. 133. L. ROCH, *Vistas de Segovia. Apuntes e Impresiones de Viaje*. Madrid, 1921, p. 50. F.J. CABELLO Y DODERO, *Guía de Segovia*. Madrid, 1928, p. 183. C. MARTÍN CRESPO, *Guía de Segovia*. Segovia, 1934, p. 34. A. DOTOR MUNICIO, *La Catedral de Segovia*. Barcelona, 1950, p. 12. I. CEBALLOS ESCALERA, «Segovia monumental», en *Monumentos Cardinales de España*. T. XV. Madrid, 1953, pp. 133-134. D. YUBERO GALINDO, *La catedral de Segovia*. León, 1973, p. 38. J.A. FLOREZ VALERO, *Segovia*. Segovia, 1974, p. 11. M. GRAU, *Segovia*. León, 1974, p. 38. J.C. BRASAS EGIDO, *Guía de Segovia*. León, 1980, p. 87. J.M. SANTAMARÍA, *Segovia. Museos y Colecciones de Arte*. Segovia, 1981, p. 41. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., n. 10 (inédito). E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1983, II, pp. 75-78; fig. 56. A. LÓPEZ-YARTO, «Saca de la Consagración», en *La Platería en la época de los*

algunos incluso la atribuyeron a Benvenuto Cellini, quizás por su calidad fuera de lo común, pero sin fundamento histórico alguno. En 1983 ya escribimos que se trataba de un retablo portátil y no de una sacra o de un relicario, pues tanto la inscripción que porta, como la escritura de donación de 1575, y la doble descripción que hace de esta pieza el inventario de 1605, llaman a esta obra retablo. Por otra parte, nos ratificamos en su origen toledano, porque el tipo de trabajo coincide con otras obras hechas en Toledo en pleno lenguaje plateresco, y porque el mecenazgo artístico conocido de Alonso de Rojas está relacionado con artistas toledanos. Por otro lado, ni los plateros segovianos ni los granadinos de esta época alcanzaron estas cotas de maestría.

El **cáliz** dorado, hecho en Valladolid por Pedro Miguel hacia 1580 es otra de las piezas conservadas que fue depositada en la catedral, en fecha imprecisa, pero después de 1605, ya que no figura en el inventario de este año<sup>4</sup>. De copa casi cilíndrica, partida en dos por un baquetón y con ocho costillas planas en la rosa; astil moldurado; nudo de jarrón; estrecho gollete cilíndrico entre molduras circulares; y pie circular con un medallón que reza: DEL DO/TOR DIE/GO DE AL/VA INQIS/SIDOR. En el interior del pie presenta las marcas de Alonso Gutiérrez, marcador de Valladolid entre 1564 y 1595, y del artífice Pedro Miguel, pero por razones estéticas debemos de datarlo hacia 1580.

Don Diego de Alba fue Inquisidor del Santo Oficio de Santiago de Compostela entre 1574 y 1584, así como canónigo de la catedral compostelana y catedrático de su universidad, pasando a ser Inquisidor de Navarra en 1584.

Pedro Miguel estuvo activo en Valladolid al menos desde 1547 hasta 1578. Entre sus obras conservadas se halla, además de esta obra, una cruz de altar (1558-1564) de la catedral de Santiago de Compostela que perteneció al arzobispo Gaspar de Zúñiga y Avellaneda; un cáliz dorado en la catedral de Tuy que fue regalado por el obispo Torquemada entre 1562 y 1582<sup>5</sup>; otro cáliz más en Carrión de los Condes; un plato en el comercio londinense; un cáliz en la catedral de Valladolid; y un hostiario en colección privada<sup>6</sup>. También se tiene noticia de un cáliz y patena de 1578 que fueron donados al Hospital de la Resurrección de Valladolid por mandas testamentarias del doctor Alonso Díez<sup>7</sup>.

*Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, pp. 438-443; y J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España II. Summa Artis* XLVI. Madrid, 1999, p. 562.

4 F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., n. 19 (inédito). Mide 23 cm de altura, 15 cm de diámetro del pie y 9 cm de diámetro de la copa. Marcas en el interior del pie: /GRE3, repetida, pero frustra, y Pº/MI9EL. También en el interior del pie presenta las iniciales Y.C., que aluden a la iglesia catedral de Segovia. E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1983, II, p. 42; fig. 21.

5 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pp. 327 y 336. M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en la diócesis de Tuy*. La Coruña, 2001, n. 9.

6 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOYA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1992, p. 164.

7 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana...* ob. cit., p. 336.





LÁMINA 1. Cruz de altar y dos candeleros. (Segovia. H. 1587). Catedral de Segovia.

La siguiente obra es un **juego de altar** de bronce dorado, compuesto por cruz y dos candeleros que presentan en sus respectivos nudos los escudos de la orden de Alcántara y los del obispo de Segovia don Francisco de Ribera Obando (lám. 1), que fue elegido el 17 de diciembre de 1586, pero falleció pronto, el 15 de septiembre de 1587, siendo enterrado en la catedral<sup>8</sup>. Por tanto, su realización debemos de situarla en torno a 1587. Figura en el inventario de bienes de 1605 de dicho templo. En cuanto a su centro de origen puede ser Segovia, pues por entonces había un amplio elenco de buenos plateros en esta ciudad castellana capaces de hacer una obra de estas características. Como es sabido, los plateros castellanos desde finales del siglo XVI, trabajaron con frecuencia el bronce, además de la plata. Destaca su perfecta estructura, sobre todo en los candeleros, por la simplicidad del astil troncocónico, con cuatro asillas verticales en ce; el nudo de jarrón, con cuatro placas rectangulares para los escudos; el gollete cilíndrico, con espejos ovales; y el pie circular escalonado

8 F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., n. 18 (inédito). La cruz mide 49,5 cm de altura y 15,2 cm de diámetro de pie; el Crucificado, 21 x 21 cm; y los candeleros miden 34,5 cm de altura y 15 cm de diámetro de pie. En los nudos presenta escudos con tres fajas que alternan con otros de la orden de Alcántara. E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1983, II, p. 371. La autora solamente cita los dos candeleros, pero omite la cruz.

que apoya en cuatro garras aladas sobre bola. También debemos resaltar la calidad artística del Crucificado, que sigue fielmente el modelo de Guglielmo della Porta.

Diego de Saelices, sacristán de la capilla de «sus Altezas» envió a la catedral segoviana el 21 de enero de 1590, por medio de Juan Bermúdez, alcaide de los Alcázares de Segovia, un **cáliz** hecho en Madrid probablemente en 1589 (lám. 2). Sin embargo no se trató de una donación, sino de un trueque, pues pidió otro a cambio, que le fue entregado, tal y como se recoge en el inventario de 1605<sup>9</sup>. Está formado por copa acampanada, astil muy moldurado, nudo aovado, gollete cilíndrico entre bocales y pie circular escalonado. De esta obra cabe destacar el hecho de contar con una variante temprana de la marca de corte.

La **campanilla** realizada en Palermo entre 1635 y 1645 por Giuseppe o Giulio Raguseo<sup>10</sup>, fue donada a este templo por don Pedro de Neila Bravo en 1647, como manda testamentaria, formando parte de los objetos para el servicio de altar que dejó a esta catedral. Don Pedro de Neila Bravo (1588-1647) fue, entre otras cosas, catedrático en la Universidad de Salamanca (1623), regente del Consejo de Italia y arzobispo de Palermo (1635-1645) y obispo de Segovia entre el 12 de junio de 1645 y el 8 de noviembre de 1647, en que murió. Es probable que también fuera donación suya y por la misma vía legataria la **cruz de altar** de madera de ébano y Crucificado de plata que se halla asimismo en esta iglesia, quizás realizada en Italia hacia 1600<sup>11</sup>. La cruz formaba parte de un Calvario de plata, pero las figuras de la Virgen y san Juan no se han conservado.

Presidiendo el altar mayor de la catedral se encuentra la imagen entronizada de la Virgen de la Paz con el Niño Jesús. Ambas figuras aparecen vestidas con láminas de plata, realizadas en Madrid en 1775 por Antonio Vendeti; y sus cabezas aparecen tocadas con sendas **coronas** de plata dorada, adornadas con piedras preciosas y esmaltes blancos y rojos, que fueron labradas en 1649 por el platero segoviano Jerónimo de la Infiesta, tal y como reza la inscripción que hay en el interior de la base de la corona de la Virgen; la cual indica además que fueron donadas por

9 FJ. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., n. 20 (inédito). Mide 24 cm de altura; 14,8 cm de diámetro de pie; y 9 cm de diámetro de la copa. Marcas en el borde interior del pie: último eslabón del collar del Toisón y otra ilegible casi por completo. Burilada corta y regular junto a la rosca del pie; y en el mismo lugar: 10 inciso. En el interior del pie: DONVM DEI VIRGINI DEI MATRI DICATVM.

10 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España (1300-1700)*. Madrid, 1997, pp. 142-143.

11 FJ. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., n. 23 (inédito). Cruz latina de madera de ébano, formada por brazos rectos y planos que finalizan en adornos de plata que rematan en perilla con cruz; peana de tipo arquitectónico con sobrepuestos de tracería calada de plata; el Crucificado, de tres clavos, colgante, con la cabeza inclinada sobre su brazo derecho, paño de pureza anudado en su cadera derecha y rodillas vueltas hacia la izquierda; mide 107 cm de altura máxima y 35 x 31 cm el Crucificado. E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, pp. 221-222; fig. n. 72. J. MATESANZ DEL BARRIO, «La colección de arte de don Pedro de Neila, obispo de Segovia (1645-1647)». *BSAA* n. 61 (1995), pp. 450-452.



LÁMINA 2. Cáliz. (Madrid. H. 1589). Catedral de Segovia.

don Gaspar de Ayala Berganza, arcipreste y canónigo de este templo<sup>12</sup>. Destacan por su riqueza ornamental, la variedad de los materiales empleados y el uso de los numerosos elementos que las componen, como rayos, estrellas, tornapuntas, cartones, espejos y pirámides, entre otros, que demuestran la brillantez artística de Jerónimo de la Infiesta. De este platero sabemos que era natural de Oviedo, que ya estaba en Segovia el 28 de mayo de 1642 cuando casó en la iglesia de San Miguel con Antonia de Paredes Barahona, hija del platero segoviano Sebastián de Paredes, y que falleció el 26 de agosto de 1651. Conocemos cuatro obras suyas conservadas: la cruz procesional (1648) de la iglesia de Torrecaballeros<sup>13</sup>; sendos copones de las parroquias de Revenga y Zarzuela del Monte, ambos realizados entre 1647 y 1651; y estas dos coronas de la catedral de Segovia, todas ellas muestran su marca personal (GDELA/INFUESTA), formando anagrama.

El licenciado don Gaspar de Ayala Berganza pertenecía a una familia de noble linaje, cuyos principales miembros ocuparon numerosos cargos como prebendados de la diócesis de Segovia. Fue elegido canónigo el 5 de septiembre de 1616 y arcipreste el 8 de junio de 1626, cargos que ocupó hasta su muerte acaecida a finales de enero o principios de febrero de 1658. Era hermano de don Diego de Ayala y Berganza, arcedianos y canónigos de la catedral. Y tío de don Juan de Ayala y Berganza, deán de la catedral, y de don Antonio de Ayala y Berganza, arcedianos, canónigos y miembro del Supremo Tribunal de la Inquisición. Todos ellos están enterrados en la capilla de San Antón, que fue mandada construir por su sobrino Antonio, en sus respectivos sepulcros parietales bajo arcosolio, de gran sobriedad, realizados por Andrés de Monesterio, con el nombre, título y escudo de armas correspondiente a cada uno.

El espléndido **pie de custodia** de plata dorada que hizo Rafael González en 1656 fue costado por el cabildo catedralicio y por algunos devotos, tal y como indica la inscripción del zócalo<sup>14</sup>. Es de planta octogonal y tres cuerpos escalonados

12 F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., n. 38 (inédito). E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1985, p. 175; fig. 42. Por error en la noticia facilitada a la autora desde el seno de la catedral indica que las hizo en 1645 o 1646 Rafael González y que fueron donadas por don Diego Ayala Berganza, pero en realidad están hechas en 1649 por el platero segoviano Jerónimo de la Infiesta, y fueron donadas por don Gaspar Ayala Berganza, tal y como se deduce de las marcas y de la inscripción: DIOLAS D. GASPAR DE AYALA BERGANÇA AÇIPRESTE I CANONIGO DE (la E dentro de la D) ESTA SANTA IGLESIA DE SEA. AÑO DE 1649.

13 F.J. MONTALVO MARTÍN, «Piezas de platería en la iglesia parroquial de Torrecaballeros», en I. ÁLVAREZ y A. DE CEBALLOS-ESCALERA (coord.) *Torrecaballeros, La Aldehuela y Cabanillas del Monte. Historia y Arte en la Sierra de Segovia*. Segovia, 1995, pp. 84-85 y 93-94; fig. 14 y 15.

14 F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa...* ob. cit., n. 41 (inédito). Mide 15 cm de altura; 33,5 cm de diagonal de la base con volutas y 27 cm sin ellas; y 10,5 cm de lado. Marcas en el zócalo exterior del pie y repetida la última del artífice junto a la rosca de la pieza de unión: castillo en escudo coronado y PE/DRERA, B y R en anagrama y con corona, y RAFAEL/GS (en anagrama). Burilada estrecha y regular y otra más ancha y larga junto al borde interior. En el zócalo del pie: EGE-QVTOLA RAPAELE GONÇALE. /AÑO 1656. En el contorno del propio zócalo: HICIERONLA EL CAVº I A E D/ALGVNOS DEBOTOS CON SV LIMOSNA/SIENDO COMs. LOS SRES.

sobre zócalo. En el superior los lados se decoran con hojas de acanto invertidas; el intermedio con querubines; y el inferior con escenas relevadas inscritas en marcos trapezoidales que representan a Sansón desquijarando al león, el sacrificio de Abraham, regreso de la Tierra de Canaán y Visión del Cordero Místico por ocho reyes, alternando con cestos de lirios, manzanas y granadas, rosas y manzanas que llevan las siguientes inscripciones en la base y a partir de la que está a la derecha de Sansón: ACERVVS TRITICI VA/LAT LILIS (Tu vientre, acervo de trigo, rodeado de azucenas; Cant. VII, 3); PARADISVS MALORVM/PVNICORON (Paraíso de manzanas y granadas; Cant. IV, 13); CRONEN, NO ROSIS ANT/Q MARCESCAT (Coronémonos de rosas antes que se marchiten; Sabid. II, 8); y SVB ARBORE MALO SVS/CITAVI TE (Te suscité debajo del manzano; Cant. VIII, 5); y en cada esquina de este último cuerpo se disponen sendas volutas con cresta perlada y puntas de diamante sobre las que apoyan angelitos con bengalas que hacen la función de pie de apoyo.

Las marcas corresponden a Madrid, como corte, a Bernardo de Pedrera, como ensayador mayor de los Reinos y al artífice Rafael González, toledano, pero activo en Madrid por estas fechas<sup>15</sup>. González es asimismo el autor de otras obras de este templo, como la custodia de asiento (1654-1656), la custodia de sol portátil (1656) y una naveta (h. 1655).

En 1730 don José Peinador La Torre, racionero de la catedral segoviana, donó un bello **portapaz** de plata con el Crucificado dorado<sup>16</sup>. Se trata de una excelente obra, a modo de retablo, formada por un basamento con zócalo, donde lleva una inscripción que indica el año y el nombre del donante, y dos grandes cartones vegetales en ce; el cuerpo lo ocupa la imagen de Cristo en la cruz, sobre fondo de malla reticulada romboidal, y con un cordoncillo con flecos a su alrededor, flanqueado por sendas pilastras; el Crucificado es de tres clavos, con la cabeza inclinada hacia su derecha y las rodillas vueltas levemente hacia la izquierda; y remata en un querubín del que cuelgan festones; el asa es de tres tornapuntas unidas y dispuestas en vertical. Al carecer de marcas no podemos estar seguros de su centro de origen, pero es probable que lo hiciera en Toledo Juan Alonso Domínguez, ya que se asemeja bastante a soluciones estéticas de este artífice toledano, especialmente en la forma de hacer el querubín del ático. La documentación catedralicia no aporta luz sobre el donante,

D/GABRIEL DE LAREDO ABSVRTO, D<sup>o</sup>r. D JV<sup>o</sup> TELLEZ I PORTILLO / D. G<sup>o</sup> ANSALDO I (.) OCEPO / DE LAS BAÑ S CANos. AÑO 1656. E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1983, II, pp. 208-210; figs. 99-100.

15 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), ob. cit., p. 590.

16 F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa...* ob. cit., n. 93 (inédito). Mide 25 cm de altura; 19 cm de anchura; y 10,5 cm de altura de Cristo. En el basamento presenta la siguiente inscripción: DIOL (la D y la I unidad) / A / DN JOSEP/ H / PEINADOR Y LA TORRE RCAN<sup>o</sup> (R y C unidas) / DE (la E dentro de la D) / ESTA SA. YG. / A<sup>o</sup> 1730. E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1985, p. 354; fig. n. 161.

por lo que debió de estar ausente largas temporadas de la catedral; y tan sólo cabe decir que en una lápida sepulcral situada a los pies de la iglesia aparece señalado el enterramiento de un racionero llamado Alonso Peinador González, fallecido en 1719 y el de su sobrino José Peinador González, muerto el 20 de mayo de 1747, que bien pudiera ser nuestro personaje, aunque no coincide el segundo apellido, pero hay que tener en cuenta el resto de las coincidencias y la arbitrariedad que existía en aquella época respecto a los apellidos.

Una **pareja de atriles** labrados en Madrid entre 1742 y 1752 por Baltasar de Salazar<sup>17</sup> fue donada a este templo por el que fuera su obispo entre el 24 de septiembre de 1742 y marzo de 1752, don Diego García de Medrano. Éste nació en Robledo de Chavela y fue gran benefactor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de este lugar a la que obsequió con el cancel y puerta principal, como reza su inscripción («*Costeó la obra D. Diego García Medrano, ovispo de Segovia, natural de esta villa. Dio este cancel y puertas, año 1752*») y con un cáliz hecho en Segovia en 1746; asimismo fueron donaciones suyas una custodia de sol (1750) y un cáliz (1751), ambas piezas realizadas también en Segovia, que actualmente se hallan en la parroquial de Pozuelo de Alarcón<sup>18</sup>.

Los atriles se hallan entre las mejores obras de este artífice, por su técnica muy cuidada y su abundante decoración rococoesca, que inunda todas las caras de la pieza, destacando la superficie alabeada del reverso y la forma conopial de la base. Al amplio catálogo de obras conservadas de Baltasar de Salazar, que ha sido dado a conocer en numerosas ocasiones por el profesor Cruz Valdovinos<sup>19</sup>, hemos de añadir una salvilla de contornos sobre tres patas que se ha vendido recientemente en el comercio madrileño<sup>20</sup>.

La **bandeja** que donó don Manuel Antonio Murillo y Argaiz (lám. 3) mientras ocupaba la sede episcopal segoviana entre el 13 de julio de 1752 y el 1 de junio de 1765, fue realizada en Toledo en torno a 1745 por Manuel de Bargas Machuca (1701-1759)<sup>21</sup>, pues tiene las marcas de localidad de Toledo; la personal del marcador

17 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en *Historia...* ob. cit., p. 126. F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa...* ob. cit., n. 76 (inédito). Mide 31 cm de altura; 38 x 35 cm de frontis 7 cm de la gradilla; y 13 cm de altura hasta la gradilla. Marcas repetidas varias veces: Escudo coronado con osa y madroño, 42/BLN y B'SA/LAZR. Escudo en el centro del anverso con capelo episcopal partido con cruz de Calatrava y medio cortado con cruz igual, arriba y faja alzada, abajo; sobre el área del escudo una parrilla; va rodeado por la inscripción. DIDACVS EPISCOPVS SEGOVIENSIS. E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1985, p. 444; figs. n. 208 y 209.

18 Agradezco la noticia de las piezas de plata de Robledo de Chavela y Pozuelo de Alarcón al profesor Cruz Valdovinos.

19 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en *Historia...* ob. cit., p. 126. IDEM, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2005, pp. 120-121, 128-129 y 138-139. IDEM, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 236-237, 296-297 y 318-319.

20 Alcalá Subastas. Madrid. 17-2-2011; lote n. 413. Mide 3 cm de altura y 35 cm de diámetro.

21 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» en *Historia...* ob. cit., p. 128. F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa...* ob. cit., n. 94 (inédito). Mide 2,3 cm de altura; y 37 cm de diámetro. marcas en el centro del reverso: T con o atravesada bajo corona, LZNA (la N invertida) y ML (uni-



LÁMINA 3. *Manuel de Bargas Machuca. Bandeja. (Toledo. H. 1745). Catedral de Segovia.*

Diego Rodríguez de Lezana, en una variante que empleó en la década de 1740; y la del artífice Manuel de Bargas.

Manuel Antonio Murillo Argaiz, antes de ser nombrado obispo de Segovia, había sido canónigo en la catedral de Toledo, lo que explica el origen toledano de la pieza. Más tarde, gobernando la diócesis segoviana, encargaría el escudo de armas que se puso en el asiento. Se trata de un modelo de bandeja típicamente rococó, pero muy original. Lo más notable es el perfil ondulado repartido en ocho secciones con dos formas distintas de moldura, en alternancia, que se repite en el asiento.

Dos originales **lámparas** realizadas en Madrid, poco después de 1747, por Baltasar de Salazar, fueron hechas, junto a tres retablos, una reja y el adorno necesario para la capilla de San Frutos de esta catedral<sup>22</sup>, por encargo de doña María Claudia de Llamas, marquesa de Guerra, viuda de don Antonio Joaquín Guerra Arteaga y Leiba, para cumplir con las mandas testamentarias de don Domingo Valentín Guerra Arteaga y Leiba, obispo de Segovia entre el 8 de marzo de 1728 y el 29 de mayo de 1742; de ahí la presencia del escudo de armas del prelado en estas piezas.

Las lámparas tienen una forma desacostumbrada, pues no se conocen ejemplares semejantes. El platero concibió la pieza como un gran vaso de alto pie, de cuerpo troncocónico invertido con cuatro mecheros y vaso superior unido por cartones a los mecheros, y ricamente adornado con gallones, espejos, tornapuntas, escudos heráldicos y abundante rocalla.

Domingo Valentín Guerra además de obispo de Segovia fue confesor de la reina Isabel Farnesio. Por otro lado, su sobrino Antonio Joaquín, entre otros títulos, tuvo el de marqués de Guerra, vizconde de Arteaga, y fue primer consejero de Hacienda de Felipe V, quien le había nombrado marqués el 20 de mayo de 1729 por sus servicios, pero falleció antes del 24 de noviembre de 1745.

Con fecha 11 de febrero de 1819 don Santiago Martínez de Peralta, deán de Mérida de Yucatán, pero nacido en Segovia, envió una carta al deán y cabildo de la catedral segoviana diciendo que había enviado un **cáliz** de oro con su patena y cucharilla, de su uso particular, para dicho templo castellano, pues pensaba que

---

das) / BAR / GAS. Escudo con capelo episcopal en el centro del asiento, cuartelado, con dos castillos con banderas en el primero; dos crecientes lunares entre estrellas en el segundo; fajas en el tercero; y jaqueles en el cuarto. E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1985, pp. 364-365; fig. n. 174. Esta autora no vio las marcas, por lo que no pudo identificar la obra. M.T. CRUZ YABAR, «Puerta de Sagrario» y «Copón», en J. MARTÍN SÁNCHEZ (coord.), *Corpus, historia de una presencia*. Toledo, 2003, pp. 132 y 328.

22 F.J. MONTALVO MARTIN, «La capilla de San Frutos en la girola de la catedral de Segovia». *Academia* n. 61 (1985), pp. 305-315. Miden 60 cm de altura; 44 cm de diámetro máximo; y 14,5 cm de diámetro del pie. Marcas en el borde exterior del pie, repetidas las dos primeras en otras partes: escudo coronado con osa y madroño, 42/BLN y B'SA/LAZR. Sendos escudos con capelo sobrepuesto, cortados con Inmaculada en la zona superior sobre leyenda: AVE MARIA y partido con castillo y espada con filacteria en los cuarteles inferiores. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1985, p. 443; figs. n. 207 y 211. La historiadora se refiere a una lámpara, pero en realidad son dos.



durante la Francesada habrían desaparecido muchas alhajas de culto<sup>23</sup>. El cabildo segoviano contestó el 14 de noviembre del mismo año aceptando tales piezas y se ofreció para celebrar un oficio solemne por el alma del benefactor, cuando muriera. Por su parte, don Santiago Martínez el 19 de febrero de 1820 agradeció tal oferta por carta.

Tan sólo se conserva el cáliz, que no presenta marcas, pero por estilo, no cabe duda de que se trata de una obra mexicana realizada entre 1760 y 1780. Es un modelo característico de la platería mexicana del último tercio del siglo XVIII, antes de la llegada del lenguaje neoclásico, que se caracteriza por la copa abombada y las secciones separadas por aristas que dividen la rosa, el vástago y el pie; además, respecto a la decoración, los querubines y las formas vegetales son los elementos más frecuentes y representativos de la platería mexicana de la época.

El magnífico **juego de cruz, seis candeleros y sacras** del altar mayor, realizado en Córdoba por Damián de Castro en 1769, ha despertado también el interés de numerosos historiadores, por lo que no vamos a detenerlos ahora en su estudio<sup>24</sup>. Simplemente queremos recordar que fue donado por el obispo don Juan José Martínez Escalzo, quien ocupó la sede segoviana entre el 5 de junio de 1765 y el 6 de diciembre de 1773, fecha de su fallecimiento, y que anteriormente había sido provisor y vicario del obispado de Jaén (1742) e inquisidor de Córdoba, desde donde pasó a la sede segoviana. Fueron hechas en plena madurez artística de Damián de Castro (1716-1793), siguiendo modelos muy peculiares de este artífice, que se encuentra entre uno de los mejores y más prolíficos plateros españoles de la segunda mitad siglo XVIII, que se expresa en un rococó primoroso.

Don Miguel Jerónimo de Grijalva, dignidad de arcediano de Sepúlveda y canónigo de la catedral de Segovia regaló en 1779 un **juego de sacras** para colocar en el trascoro de dicho templo, tal y como indican la inscripciones de la sacra

23 F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa...* ob. cit., n. 102 (inédito). Mide 23,3 cm de altura; 16 x 15 cm del pie; y 8,5 cm de diámetro de la copa. E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1985, pp. 226-227; fig. n. 75.

24 P. MADOZ, ob. cit. Vol. XIV, p. 123. A. GÓMEZ DE SOMORROSTRO, ob. cit., p. 53. J. LOSAÑEZ, *El Alcázar de Segovia*. Segovia, 1861, p. 165. A. HERNÁNDEZ OTERO, «El Altar Mayor de la Catedral». *Estudios Segovianos* IV (1952), pp. 281-322. D. YUBERO GALINDO, ob. cit., p. 16. J.C. BRASAS EGIDO, «Aportaciones a la historia de la platería barroca española». *BSAA* XL-XLI (1975), p. 432. IDEM, *La platería vallisoletana...* ob. cit., pp. 8, 279 y 284-285. IDEM, *Guía...* ob. cit., p. 87. J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro». *BSAA* XLVIII (1982), p. 340-341. F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa...* ob. cit., n. 99 (inédito). E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1985, pp. 476-479; figs. 254-258. J. RIVAS CARMONA, «El patrocinio de las platerías catedralicias», en J. RIVAS (coord.) *Estudios de Platería. San Eloy* 2004. Murcia, 2004, p. 493. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, p. 104. IDEM, «Damián de Castro y la platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII», en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coord.), *El fulgor de la Plata*. Sevilla, 2007, p. 120.

central<sup>25</sup>. Ésta es de tipo marco y formato apaisado con el texto litúrgico dentro de perfil interior cuadrilobulado, rodeado por abundante decoración rococó; remata en corona imperial con cruz griega; y apoya en dos patas de garra con bola aplastada. Las laterales también son de tipo marco, pero de formato vertical con el perfil interior rectangular, rodeado asimismo por decoración rococó: remate de corona imperial; y apoyo sobre dos garras con bola aplastada. Es muy probable que la fecha de la inscripción corresponda a la de su realización, es decir, 1779, y aunque no presenta marcas debe de estar hecha en Segovia quizás por Ignacio Álvarez Arintero (1713-1793), activo todavía como platero de la catedral segoviana (1740-1786), pues varios elementos ornamentales coinciden con otros de muchas obras de este platero segoviano.

El otro **portapaz** que posee la catedral fue donado por el arcediano Medrano, tal y como indica la inscripción del asa<sup>26</sup>. No lleva marca alguna, pero lo más probable es que esté hecho entre 1785 y 1800 en Madrid, lugar de residencia principal del mencionado prelado durante estas fechas. Es de tipo rectangular, en forma de retablo, con la escena de la Anunciación entre pilastras dobladas decoradas con festones colgantes; frontón triangular flanqueado por dos angelitos que apoyan en el capitel de las pilastras; y remate de roseta entre dos palmas asimétricas que se elevan sobre el frontón, demostrando su arraigo rococó.

La mencionada inscripción solamente cita el apellido del arcediano, que suponemos debe de tratarse de don Clemente Peñalosa y Fernández de Velasco Arévalo y Medrano, nacido en Almazán el 8 de diciembre de 1751, canónigo de la seo de Valencia en la década de 1780, arcediano de la catedral segoviana desde finales de 1785, académico de honor de la Real Academia de San Fernando desde el 1 de abril de 1792, y caballero de la real orden de Carlos III desde el 23 de julio de 1792, hasta que falleció en Segovia el 16 de marzo de 1804. Tuvo muchos enfrentamientos con el cabildo segoviano, pues apenas asistía a sus reuniones, ya que residió con frecuencia en la Corte ocupado en asuntos de «real servicio», siendo nombrado capellán principal y teniente vicario general de las tropas acantonadas en Extremadura con una asignación de 100 escudos de vellón al día, pero sin renunciar a las rentas que le correspondían de la catedral de Segovia. Por tanto, fue un clérigo más dedicado

25 F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa...* ob. cit., n. 69 (inédito). Sacra central: 53 x 44,5 cm. Sacras laterales 35 x 23 cm. En la chapa de la cima de la central, bajo la corona: S. D. D. MICHAEL GRIJALVA / H.S.S.D. / O.P.E.; e inscripción en tinta sobre la madera en el reverso: *Son del trascoro las dio / a esta capilla el Sr. Grijalva Arcediano / de Sepúlveda Año de 1779*. E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1985, p. 347; fig. n. 153. F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1998 (tesis doctoral inédita). Vol. I, p. 351; n. 390.

26 F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa...* ob. cit., n. 66 (inédito). Mide 23 cm de altura; 15 cm de anchura; y 11 x 9 cm la escena. En el extremo inferior del asa presenta la siguiente inscripción: ARNO, MEDRANO (las N invertidas). E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1985, p. 357; fig. n. 165. F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana...* ob. cit. (tesis doctoral inédita). Vol. I, p. 318; n. 316.

a la política mundana que a su actividad religiosa, adscribiéndose a los intereses de la monarquía borbónica, a la que acompañaba incluso en sus desplazamientos veraniegos. Publicó varias obras, entre las que destacan: *La Monarquía* (1793), dedicada a Carlos IV, en donde hace una defensa del absolutismo monárquico; *El honor militar, causas de su origen, progresos y decadencia o correspondencia de dos hermanos desde el ejército de Navarra* (1795), dedicado a don Juan Manuel Álvarez, teniente general de los Reales Ejércitos; y *Memoria sobre la artillería o de a caballo* (1796), dedicada a Manuel Godoy.

El **juego de altar** de oro compuesto por cáliz (lám. 4), patena, cacito, campanilla y portaviático, labrado en París, fue regalado en julio de 1803 por don José Antonio Zoilo Sáenz de Santa María y Martínez de Tejada, obispo de Segovia<sup>27</sup>. El completo marcaje de las piezas y la inscripción del cáliz permiten completar la clasificación de este excepcional conjunto, que fue realizado entre 1787 y 1788 por el platero parisino Antoine Boullier, quien no se conformó con un juego corriente, sino que hizo unas obras cuya calidad supera a lo acostumbrado en toda Europa. Son objetos plenamente neoclásicos que sobresalen por la riqueza del material, su depurada técnica y excelente ornamentación, como se puede apreciar en el relieve de la Última Cena de la patena, resuelto con gran maestría. Podría resultar sorprendente que el mencionado obispo segoviano adquiriera unas obras tan especiales, cuyo coste sería muy elevado por el prestigio del platero y por el material empleado, pero en este caso no debe de extrañarnos, ya que don José Antonio procedía de una familia noble y adinerada, además de obtener numerosas rentas por todos los cargos eclesiásticos que desempeñó.

Antoine Boullier fue uno de los más importantes artífices parisinos de la época de Luis XVI, que nació en 1749, se aprobó como maestro platero el 16 de diciembre de 1775 y murió en 1835. Trabajó para la nobleza y la realeza de diferentes países de Europa, pero también para iglesias parroquiales, realizando diversos objetos de culto.

---

27 P. MADOZ, ob. cit. Vol. XIV, p. 123. D. OCHAGAVIA, «Don Juan Antonio Zoilo Sáenz de Santa María, obispo de Segovia». *Berceo* n. 26 (1953), pp. 81. Como se puede apreciar el autor confunde el primer nombre propio del prelado, pues no es Juan, sino José. F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa...* ob. cit., n. 105 (inédito). **Cáliz**: 27 cm de altura; 13 cm de diámetro de pie; y 8 cm de diámetro de copa. Marca en la peana cilíndrica del pie: jarro perfilado. Inscripción en el interior de la peana cilíndrica del pie: PAR. A. BOULLIER. A. PARIS. **Patena**: 15 cm de diámetro. Marcas en el borde del anverso: P con corona y 87 entre ambas, A unida por las patas a otra y corona /. flor de lis. / A castillo B; todas perfiladas. **Cacito**: 8,5 cm de longitud. Marca en el reverso del mango: jarro perfilado. **Portaviático**: 3,5 cm de altura; y 8 cm de diámetro de la base y tapa. Marcas en la base como las de la patena. **Campanilla**: 13 cm de altura. Marcas en la falda como en el cáliz y en la patena. También formaba parte del juego unas vinajeras con su platillo que no se han conservado. E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1985, p. 289; fig. n. 109; y pp. 606-607; figs. n. 380-382. En la primera cita, la autora se ocupa solamente del portaviático, sin identificarlo como obra parisina de oro, realizada por Antoine Boullier entre 1787 y 1788, quizás porque no ha visto las marcas; y en la segunda, dice que el cáliz y la patena se hicieron en París entre 1787 y 1788, pero no ha identificado al artífice.



LÁMINA 4. *Antoine Boullier. Cáliz. (París. 1787-1788). Catedral de Segovia.*

Entre sus obras más importantes de uso doméstico cabe destacar el servicio de tocador que hizo en 1778 para la familia polaca Potocki del que se conservan 23 piezas. En 1783 y 1784 trabajó para Catalina II de Rusia labrando piezas de vajilla, algunas de las cuales se hallan en el Ermitage de San Petersburgo. Por otra parte, en el Metropolitan de Nueva York se conserva un azucarero (1779-1780); en la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa se halla una sopera (1781-1782); en el Louvre un plato con pocillo que soporta una taza de Sèvres (1784-1785); en el Museo de Artes Decorativas de París una pareja de candeleros rococós (1776-1777), una cafetera (1778-1779), que anuncia el neoclasicismo; y una pareja de candeleros (1779-1780) plenamente neoclásicos, que tienen un pie semejante al del cáliz que estudiamos ahora.

De las de uso litúrgico queremos destacar el relicario de la Vera Cruz (1781) del convento de Santa María de Fontevraud (1781); el cáliz de la iglesia parroquial de la Ordenación de San Martín de Blond (Haute Vienne), de 1783-1784; y el cáliz de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de La Souterraine (Creuse) de 1788, que poco se parecen al de la catedral segoviana.

En los últimos diez años se han vendido varias obras suyas de uso doméstico en el comercio francés, como jarros, candeleros, cafeteras, soperas, portavinagrerías, salseras, legumbreras, etc. Lo más reciente una sopera y dos legumbreras de 1789-1790<sup>28</sup>.

Respecto al donante, hemos de indicar que don José Antonio Zoilo Sáenz de Santa María y Martínez de Tejada era de familia noble, nacido en la población riojana de Muro en Cameros el 16 de enero de 1726 y falleció en Cádiz el 14 de enero de 1813. Hizo una carrera brillante como prelado, pues entre otras cosas fue canónigo doctoral de Zamora desde 1757; canónigo de Toledo desde 1784 hasta que fue nombrado obispo de Segovia el 24 de julio de 1797, arcediano y vicario general de Madrid, presidente del Consejo de la Gobernación de Toledo, inquisidor del Santo Tribunal y obispo de Segovia desde el 24 de julio de 1797 hasta su muerte, aunque, como consecuencia de la invasión napoleónica, en 1809 se fue a Villa del Prado, y desde allí a Cádiz, en cuya catedral está enterrado, pero durante este tiempo no dejó de ser obispo de Segovia.

También se conserva un **juego de aguamanil** realizado en París entre 1890 y 1898 por un orfebre apellidado Ferry, que fue regalado a la catedral por el obispo don José Proceso Pozuelo y Herrero, quien ocupó la sede segoviana entre el 26 de junio de 1890 y el 24 de marzo de 1898, en que fue nombrado obispo de Córdoba<sup>29</sup>.

28 Sotheby's. Paris. 17-5-2011; lote n. 205.

29 F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa...* ob. cit., n. 122 (inédito). **Jarro**: 27 cm de altura; 19,5 cm de anchura máxima; y 10 cm de diámetro de pie. **Palangana**: 10 cm de altura; 36 cm de diámetro de boca; y 16 cm de diámetro de pie. Marcas en el interior del pie de ambas piezas: cabeza humana alada de perfil izquierdo, y estrella de cinco puntas / FERRY / espiral, dentro de rombo. En el medallón del cuello del jarro y en el asiento de la palangana presenta escudo con capelo episcopal cuartelado, con torre y báculo en el primero; barras diagonales y caldera, en el segundo; león ram-

No obstante, desconocemos si el encargo lo hizo directamente al platero francés o si lo mandó grabar una vez llegado a España, como es lo más probable, ya que se conocen muchas piezas francesas, de este tipo y época, en diferentes colecciones españolas.

El jarro muestra una forma estilizada, de largo cuello con el escudo de armas, boca saliente, asa delgada de gran vuelo y acusado perfil sinuoso. La fuente es honda con borde moldurado, escudo de armas en el centro del asiento y pie circular.

De principios del siglo XX es la **bandeja con asas** que regalaron los señores capitulares y beneficiados de la catedral de Segovia a don Eustaquio Ilundáin y Esteban, obispo de Orense en 1905, tal y como reza la inscripción del asiento<sup>30</sup>. Sin embargo, ignoramos la fecha y las circunstancias del ingreso en la catedral segoviana. No sabemos si don Eustaquio Ilundáin devolvió el regalo en el momento de recibirlo o lo dejó como legado, al morir.

Eustaquio Ilundáin nació en Pamplona en 1862, entre 1901 y 1904 fue rector del Seminario de Segovia y arcipreste de la catedral; el 14 de noviembre de 1904 fue nombrado obispo de Orense, siendo consagrado el 13 de marzo de 1905; el 16 de diciembre de 1920 pasó a ser arzobispo de Sevilla, hasta que murió el 10 de agosto de 1937; y el 30 de marzo de 1925 fue nombrado cardenal por Pío XI.

Se trata de una pieza ecléctica de difícil clasificación, pues las marcas que presenta no se han identificado por ahora, aunque es un bello ejemplar realizado con maquinaria adecuada que probablemente solo tenían algunas platerías de Barcelona, Madrid o Córdoba. En este sentido, en el Ayuntamiento de dicha ciudad andaluza<sup>31</sup> se encuentra una bandeja semejante a ésta incluso en la decoración de racimos y hojas de parra de la orilla, que no presenta marcas, pero es probable que esté hecha en Córdoba, pues no hay razón para encargar esta obra a otro centro, cuando en Córdoba había prestigiosos artífices en esta época.

De las veintiuna obras conservadas cinco proceden de centros extranjeros y dieciséis de españoles. De las foráneas, una es de México, dos de Italia (Palermo) y las dos restantes fueron hechas en París. Entre las españolas predominan las realizadas en la corte con cinco ejemplares, seguidas de las cuatro segovianas, tres de Toledo, dos de Valladolid y dos de Córdoba.

---

pante en el tercio; y castillo almenado y dos plumas de ave en el cuarto; y en la clave de los cuarteles un pequeño escudo con cinco rombos. Rodeado por sendas inscripciones, en una filacteria: OMNIA VESTRA IN CHARITATE FIANT; y en un círculo. D. D. JOSEPH POZUELO ET HERRERO DEI ET A-S-G· EPISCOPUS SEGOVIENSIS. E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa...*, 1985, p. 421; fig. n. 201. Esta autora no vio las marcas, por lo que ignora su origen parisino.

30 FJ. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa...* ob. cit., n. 123 (inédito). 1 cm de altura; 41 cm de longitud; y 23 cm de anchura. Marcas en el reverso: C.S.J. Y CIA, M / 912, dentro de hexágono. Inscripción en el centro del anverso: Recuerdo de los Sres. Capitulares y Beneficiados de la Catedral de Segovia a su Venerable Hermano el Ilmo. Sr. D. Eustaquio Ilundáin, Obispo de Orense; y en el centro, también grabado: 1905.

31 M. VALVERDE CANDIL y M. J. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Platería cordobesa*. Córdoba, 1994, pp. 160-161.

Desde el punto de vista artístico, dos son tardogóticas, una plateresca, cuatro se hicieron en el renacimiento tardío, otras cuatro en pleno barroco, siete son rococós, una neoclásica y dos eclécticas; y respecto a los materiales una es de bronce, dos de oro y dieciocho de plata, de las cuales un tercio están doradas.

Respecto al rango social del donante, salvo en el caso del cáliz gótico que fue donado por don Beltrán de la Cueva, I duque de Alburquerque, el resto de las dádivas proceden del estamento religioso, destacando considerablemente las donaciones de los obispos.

Fueron ocho obispos distintos los que donaron nueve piezas, pues de Pedro de Neila Bravo se conservan dos. Siguen los seis regalos de los canónigos, tres de los cuales eran también arcedianos y uno arcipreste. Del cabildo segoviano son dos, una en colaboración con los beneficiados y otra con la participación de los devotos. Una fue regalada por un inquisidor del santo Oficio. Otra fue donada por el sacristán de la capilla de los reales Alcázares. Y la última fue enviada por un deán de Mérida de Yucatán.

Queremos concluir este trabajo haciendo una advertencia sobre los numerosos datos biográficos que se aportan de los benefactores de dichas piezas, por si pudieran servir de ayuda a otros investigadores, ya que al ser casi todos eclesiásticos y al ocupar varios cargos en diferentes diócesis, contribuyeron a divulgar modelos, donando piezas a otras instituciones.

En suma, la colección de piezas de plata donadas a la catedral de Segovia, que se ha conservado, supone un grupo elevado dentro del ajuar de esta iglesia, entre las que destacan las que se hicieron en estilo rococó, por su abundante número, variedad de centros de origen, autoría, y calidad de las mismas.

# El archivo de la hermandad de San Eloy de Pamplona: Documentación inédita

EDUARDO MORALES SOLCHAGA

*Doctor en Historia el Arte.*

*Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*

## 1. INTRODUCCIÓN

La hermandad de San Eloy de los plateros del Pamplona, al igual que la mayoría de las corporaciones de oficio, contó con un archivo propio, en el que quedaron registrados sus pagos, recibos, cuentas, procedimientos, litigios y ordenanzas, entre otros muchos aspectos. Aunque su fundación canónica se remonta a 1587, los primeros documentos conservados se redactaron bien entrada la siguiente centuria, quizás porque hasta entonces no se procedió a su almacenamiento sistemático.

El grueso del archivo se ha conservado hasta la actualidad en manos privadas y está constituido por muy variada documentación, que abarca hasta el segundo tercio del siglo XIX. De todos modos, una pequeña parte del mismo, aunque paradigmática, se ha preservado en el Archivo Municipal de Pamplona. Se trata del libro de dibujos de los examinantes, editado y estudiado en su día por la Dra. García Gainza<sup>1</sup>, ejemplar único, junto con los conservados en Barcelona, Sevilla y Valencia.

El resto del archivo, que como se ha comentado permanece bajo titularidad privada, está constituido por tres grandes bloques: los libros encuadernados, que incluyen cuentas y exámenes principalmente; los expedientes personales de los

---

1 C. GARCÍA GAINZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991.



plateros, que, distribuidos en dos cajas, abarcan desde finales del siglo XVII hasta principios del XIX; y, por último, un conjunto de documentos muy variados, de diferentes épocas, que se encontraba disperso, y al que, tras su digitalización, se ha tratado de someter a una clasificación y organización, que es la que se muestra en el presente estudio. Documentos relacionados con los que aquí se presentan se encuentran en los expedientes personales, pero se ha decidido no alterar el orden original de los mismos.

## **2. DOCUMENTACIÓN VARIADA Y DESCONTEXTUALIZADA**

Por lo que respecta a la documentación variada, se ha distribuido en grupos temáticos, ordenados alfabéticamente, y en su interior se han establecido conjuntos documentales numéricos, ordenados cronológicamente. Los grupos temáticos elegidos, en razón a la naturaleza de sus documentos, son los siguientes: «Correspondencia institucional», «Escribanos», «Funcionamiento interno», «Pleitos y diligencias judiciales» y «Recibos». Entre todos ellos contabilizan un total de 139 folios y 127 cuartillas, en los que reside parte de la historia de la hermandad de San Eloy de Pamplona.

### **2.1. Correspondencia institucional**

El grupo documental así denominado contiene variada documentación referente a las relaciones que mantuvo la hermandad de San Eloy de los plateros de Pamplona con las más importantes instituciones del Reino, como son las Cortes y el Ayuntamiento de Pamplona.

**Nº 1:** contiene dos documentos referentes a la Guerra de Sucesión, relacionados entre sí: una misiva del Ayuntamiento de Pamplona en la que se comunica una decisión tomada en acuerdo ese mismo día, en la que se especifica se dé por examinado y aprobado a todo aquel que, habiendo cumplido el periodo de aprendizaje, acudiese a la guerra en uno de los tres regimientos organizados por las Cortes; y la copia de la respuesta afirmativa de la hermandad, que incorpora el auto correspondiente, en que se aprobó adherirse al acuerdo municipal.

[25/07/1705; 4 folios]

**Nº 2:** memorial presentado por la hermandad ante el Consejo, con objeto de que se dé facultad a los marcadores para embargar las piezas sospechosas de estar doradas o plateadas, y que tras el correspondiente peritaje, se den por perdidas y se multe al comerciante en caso de que efectivamente oculten materiales corrientes. Afirman que se debe a que ha proliferado la introducción de piezas en «metal del

príncipe» (latón bañado) y de «plata de bohemia» (cobre bañado), en todo género de piezas: miramelindos, cajas, perendengues, sortijas, candeleros, tenedores y jarras.

[Post. 1735; 1 folio]

Nº 3: impreso con auto del Real Consejo dirigido a la hermandad de San Eloy, por el que se determina que a partir de 1753, el porcentaje correspondiente de las multas destinado al fisco se deba de entregar al escribano real Nicolás de Echeverría, para que éste a su vez lo haga al receptor de penas.

[17/11/1752; 2 folios]

Nº 4: solicitud de la hermandad de plateros al virrey para que pudiesen vender piedras falsas engarzadas, algo inhibido desde 1751. La presentan de nuevo porque había concluido una moratoria de dos años, con objeto de que gastasen las existencias que tenían. Afirman que en otros puntos de España, como Barcelona y Zaragoza se permite. Al margen, contestación a la misiva, en la que se les confiere permiso, siempre que no se engasten en fino, ya que aquello podía originar confusiones y engaños.

[01/07/1753; 2 folios]

Nº 5: conjunto documental relativo a la Guerra contra la Convención, que tuvo particular afección en Navarra, al tratarse de un territorio fronterizo, y en particular en la plaza de Pamplona, que finalmente se salvó de un más que probable asedio<sup>2</sup>. Primeramente contiene una misiva enviada por el Ayuntamiento de Pamplona a la hermandad de San Eloy, en la que se pide un préstamo de capital al 4% (que sería devuelto ese mismo año), para ayudar a la ciudad a pertrecharse, por si era sitiada por el ejército francés con la copia de la contestación de las autoridades gremiales, en la que afirman que han entregado 500 pesos al recaudador, José Joaquín de Lizarraga, obtenidos de la reducción a plata de todas las alhajas y efectos propios de la hermandad. A su vez contiene otras dos misivas. En la primera, José Sagaseta de Ilúrdoz, procurador del brazo militar de las Cortes y encargado de conformar el ejército para acudir a la frontera, solicita a la junta confraternal que cumpla con lo dirimido aquel mismo día: proporcionar una lista con los hermanos aptos para la guerra y avisarles de que estén dispuestos y pertrechados. También debían de enviar un caldero de comida por cada veinte hermanos y comunicar el bando en junta de obligada asistencia, bajo pena de 20 ducados. La segunda, se erige en una copia de la respuesta a la primera misiva, en la que el prior comunica que ha convocado a los hermanos, inclusive al escribano, en su propia casa, afirmando le adjunta una lista, en la que no figuran cuatro de los cofrades (Manuel Montalvo,

---

2 Para contextualizar el hecho: L.E. OSLÉ GUERENDIÁIN, *Navarra y sus instituciones en la Guerra de la Convención (1793-1795)*. Pamplona, 2005.

Pascual Lenzano, Lorenzo Lahoz y Miguel Cíldoz), que se encontraban ausentes en aquellos momentos.

[03/11/1794 y 01/08/1795; 6 folios]

**Nº 6:** impreso titulado «Interrogatorio, a cuyas preguntas deberán contestar los gremios, artes y oficios de esta ciudad». Un total de 89 preguntas se distribuyen en columnas impresas, a cuya derecha queda espacio en blanco para contestar. No se contestan todas (29) y se afirma que fue enviado al ayuntamiento.

[05/07/1804; 6 folios]

**Nº 7:** misiva de Isidro Llorente, administrador general de bienes nacionales, en la que se dirige al gremio, con objeto de que se le indiquen los bienes raíces que, según varios decretos de ese mismo año, deberían de gravarse con la séptima parte para el real fisco. Contestación de la hermandad de San Eloy, en la que afirma no poseer bienes de los indicados en la misiva.

[11/11/1810 – 17/11/1810; 2 folios]

## **2.2. Escribanos (1780-1799)**

El segundo grupo temático se ha denominado «Escribanos», pues contiene otros tantos tipos documentales (memoriales y recibos), relativos a los escribanos de la hermandad de San Eloy de Pamplona, a sus familias y funciones, pertenecientes al último cuarto del siglo XVIII.

**Nº 1:** recibo de la limosna correspondiente a los funerales y entierro del escribano de la hermandad de San Eloy, Esteban de Gayarre. En él, su albacea, Fermín de Orbáiz, da cuenta de que recibe 207 reales por parte de la junta de la cofradía.

[17/05/1780; 1 cuartilla]

**Nº 2:** memorial por el que Tomás Vicente Gayarre, hijo de Esteban de Gayarre, escribano difunto, solicita a la hermandad su nombramiento. Incluye la respuesta afirmativa y un documento en el que se reseñan las obligaciones del cargo: acudir a todos los actos públicos y juntas de la hermandad, y de no poder, enviar a un sustituto. También se afirma que no cobrará sueldo, si bien estará exento de pagar el entrático y la limosna anual, no así su mujer.

[23/06/1780; 3 folios]

**Nº 3:** recibo cobrado por el escribano Tomás Vicente Gayarre, en concepto de la muerte de su madre, Fermina de Landa. Afirma que aunque han pasado varios años de su muerte, cobra los 207 reales en ese momento, porque el documento que

confirmaba su pertenencia a la hermandad (1731), que se creía extraviado, había sido hallado recientemente.

[26/06/1790; 1 folio]

**Nº 4:** memorial presentado por Tomás Vicente Gayarre a las autoridades gremiales, en el que solicita se admita a su mujer, María Teresa de Zuza, como hermana, sin pagar entrático ni anualidades. Lo justifica en el caso de su madre, que fue admitida pasado cierto tiempo desde el nombramiento de su padre como escribano, aduciendo que habían pasado diecisiete años desde su propia elección.

[1798; 1 folio]

**Nº 5:** recibo cobrado por Tomás Vicente Gayarre, escribano de la hermandad, en concepto de entierro y funerales de su mujer, María Teresa de Zuza. Afirmar recibir 207 reales de la junta gubernativa.

[16/08/1798; 1 folio]

**Nº 6:** recibo de la limosna correspondiente al entierro y funerales del escribano Tomás Vicente Gayarre, fallecido el 12 de noviembre de 1799. Lo rubrica su yerno, y también escribano, Tadeo Irisarri, que afirma haberlos recibido de la junta de la hermandad.

[20/11/1799; 1 folio]

**Nº 7:** memorial por el que Juan Francisco Pérez, notario y sobrino de Tomás Vicente Gayarre, solicita ser nombrado escribano de la hermandad a su muerte, aduciendo que el yerno del primero, Tadeo Irisarri, del mismo oficio, se había trasladado a Tafalla en 1793<sup>3</sup>. Además había suplido al primero en su tiempo de enfermedad.

[11/1799; 1 cuartilla]

**Nº 8:** memorial, por el que Simón de Garde, escribano real, solicita ser nombrado notario de la hermandad de San Eloy, aduciendo su buena relación con la junta y demás miembros de la misma.

[11/1799; 1 folio]

**Nº 9:** memorial de Castora Lorenzo, mujer de Faustino Ibáñez, escribano de la hermandad de San Eloy desde 1799 y miembro del Real Consejo, para ser admitida como hermana, pagando entrático y cuotas anuales.

[S/F; 1 folio]

---

3 Donde permaneció hasta 1801. C. IDOATE EZQUIETA y J. SEGURA MONEO, *Inventario del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Navarra*. Pamplona, 1985, p. 66.

### 2.3. Funcionamiento interno (1696-1815)

El siguiente grupo temático contiene conjuntos documentales referentes al funcionamiento interno de la hermandad, incluyendo nombramientos, autos, memoriales, pareceres privativos a la misma, etc.

**Nº 1:** auto mediante el cual Diego Montalvo II, deja voluntariamente de pertenecer a la hermandad de San Eloy de los plateros de Pamplona. Ello se explica en que durante aquel año, maestro y hermandad, habían pleiteado en múltiples ocasiones<sup>4</sup>, (el primero en su condición de contraste) y se había creado un ambiente beligerante en las juntas confraternales. Notificación a Miguel de Errazquin, prior y a José Martínez de Bujanda, luminero.

[30/11/1696 – 01/12/1696; 2 folios]

**Nº 2:** parecer realizado por Antonio Lissón, abogado del Real Consejo, a petición de la hermandad, sobre sus ordenanzas confirmadas y sobre unos nuevos aditamentos, referentes a la cuota de acceso. Afirma que prácticamente todas son correctas, si bien propone la reforma de la cuarta, aboliéndose las multas para los hermanos que faltasen a las vísperas de San Eloy por encontrarse fuera, siempre que avisaran con al menos un día de antelación. Además sugiere que sean enviadas al Real Consejo, para la confirmación de los aditamentos<sup>5</sup>. En el reverso, la receta del abogado por el parecer, consistente en 8 reales, recibidos de manos del prior, Manuel de Osma.

[05/07/1711; 1 folio]

**Nº 3:** documentación relativa a un sonado enfrentamiento interno entre la hermandad y sus integrantes, en razón a un injusto monte de piedad que crearon, con objeto de aumentar los sufragios y el culto divino<sup>6</sup>. Los primeros documentos son tres pareceres del Padre Antonio Villafañe, maestro teólogo, y los licenciados Miguel de Olazagutía y Francisco de Iruñela, en contra del monte pío y sus intereses abusivos. El siguiente, es un auto de la hermandad por el que da por extinto el monte pío, otorgando un plazo de un año, hasta 1741, para que los cofrades rescatasen sus alhajas, pagando simplemente el capital prestado, sin intereses. El último grupo documental se desarrolla en los años 1762 y 1763, y se configura por

---

4 Al menos se preservan dos de ellos en el Archivo Real y General de Navarra (en lo sucesivo AGN). Uno de ellos litigado por el maestro sobre cumplimiento de la ordenanza relativa a la inhibición de venta de piezas de plata sin marca de contraste (018.329) y el restante pleiteado por la hermandad, sobre posesión de asistencia de los maestros con el prior, contraste y luminero a los exámenes del gremio (018.227).

5 Como efectivamente se realizó al año siguiente. AGN, procesos, n. 020.828.

6 Existen inventarios de lo empeñado. M. ORBE SIVATTE, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*. Pamplona, 2008, p. 53.

variopintos pareceres, pues la hermandad, a pesar de haber devuelto las alhajas, no había recibido el principal prestado previamente. Expresan su opinión fray Pedro Cáteda, Fermín Ventura Echeverría, Vicente Rodríguez de Arellano, Francisco del Corazón de Jesús, fray Sebastián Marcilla y fray Marco Antonio Varón.

[16/02/1740 – 03/11/1763; 30 folios]

**Nº 4:** auto mediante el que las autoridades y hermanos del gremio de San Eloy de Pamplona acuerdan perseguir a los extranjeros no examinados y sin residencia fija que trabajen de modo itinerante, contraviniendo las ordenanzas. Procurarán que sean encarcelados y multados, además de ser embargada su herramienta. Se precisa para su detención de un notario y un cofrade, corriendo los gastos a partes iguales entre todos los hermanos.

[01/02/1774; 2 folios]

**Nº 5:** auto de la hermandad, en el que se reitera que las juntas y funciones, ordinarias y extraordinarias, son de obligada asistencia, pues se habían generalizado las ausencias a ellas. A pesar de que se contemplaba una multa en la ordenanza, ésta no se cumplía, y deciden establecer otra de una libra de cera por ausencia, salvo en caso de que el cofrade se encontrara fuera de la ciudad o enfermo.

[19/07/1778; 2 folios]

**Nº 6:** cuentas y recibos, testimonio de la inversión en vales reales por parte de la hermandad, adquiridos según Real Cédula de 1790. Por lo que respecta a los recibos, el primero de ellos da cuenta del interés sobre tres vales reales, a través del intermediario de la hermandad, Manuel Antonio de Balmaseda; el segundo (impreso), diez años posterior, da cuenta de lo recaudado por los intereses de dos vales reales, por parte de Pedro Antonio de Sasa, prior de la hermandad.

[01/05/1798 – 01/01/1808; 1 folio y 4 cuartillas]

**Nº 7:** memorial por el que José Lázaro de Olleta, corista de San Cernin, solicita ser nombrado capellán, en las mismas circunstancias que su fallecido antecesor Juan José de San Juan. Contesta afirmativamente la hermandad en el mismo folio, rubricado por Pedro Francisco Pérez.

[12/02/1799; 1 folio]

**Nº 8:** auto de la hermandad de San Eloy en el que se establece que, a causa de la ruinosa situación de la misma resultado de la francesada, cada uno de los hermanos debería de aportar 1 real semanal, para asegurar la supervivencia de la cofradía<sup>7</sup>. A

---

7 El original se conserva en: AGN, Protocolos notariales. Pamplona. Faustino Ibáñez. 1815, n. 42.

continuación, un poder a Xavier Conchillos, para que les representara ante el Real Consejo con objeto de que se asentase el auto en el libro de ordenanzas. Respuesta afirmativa del citado órgano.

[15/12/1815 – 22/12/1815; 4 folios]

## 2.4. Pleitos y diligencias judiciales (1696-1826)

Este grupo temático contiene pleitos, diligencias judiciales, expedientes de confirmación, y otra clase de documentos, testimonio de la interesante y cuantiosa actividad en aquellos terrenos de la hermandad de San Eloy.

**Nº 1:** declaración de Diego Montalvo II, contraste y mayordomo del gremio, sobre el modo de realizarse los exámenes. Forma parte de un pleito en el que el resto de la hermandad lo denunció, pues reclamaban estar en posesión de asistir a los exámenes de maestría junto al prior, contraste y luminero del gremio. Además aducían que al ocupar los dos cargos, sus votos resultaban determinantes<sup>8</sup>.

[24/05/1696; 2 folios]

**Nº 2:** conjunto documental relativo a un pleito dirimido entre la hermandad de San Eloy y Pedro de Aguirre<sup>9</sup>, oficial que trabajaba sin estar examinado en Puente la Reina. El primer documento contiene la sentencia (por la que se le absuelve de la multa, pero se le apercibe que no trabaje), la petición de la hermandad para que el denunciado corriera con las costas y la respuesta afirmativa del Real Consejo, así como también la notificación al citado oficial. El restante documento es la ejecutoria solicitada por la hermandad, por la que Aguirre debería de correr con las 52 tarjas y 4 cornados de las costas del proceso.

[15/01/1701 – 27/07/1701; 3 folios]

**Nº 3:** documentos relativos al pleito que mantuvo la hermandad de San Eloy con el colegio de San Cosme y San Damián de los boticarios, que había embargado al comerciante francés Pedro Jordán, el aguafuerte con que se proveían los plateros para realizar las disoluciones. Solicitaban que se les suministrasen los frascos incautados, pues el aguafuerte que realizaba el colegio de boticarios era mucho menos agresivo y para tratamiento médico, además de estar elaborado con elementos de mala calidad (al contrario que el suministrado por Jordán, conseguido a través de compuestos procedentes de Alemania y Holanda). Tras ciertas pruebas con miembros del Consejo como testigos, se decide dar permiso al mercader para vender el

---

8 AGN, procesos, n. 018.227.

9 El litigio completo se encuentra en: AGN, procesos, n. 018.486.

aguafuerte a la hermandad, hasta que el colegio de boticarios no consiguiese una emulsión de similar calidad. Amén de las copias de los procedimientos procesales, se conservan las cuentas del procurador y recibos de diferentes personajes en relación a sus diligencias en el litigio<sup>10</sup>.

[09/08/1756 – 27/06/1757; 9 folios y 5 cuartillas]

**Nº 4:** memoriales, autos, diligencias y sentencia de un pleito litigado entre la hermandad de San Eloy y el fiscal general del obispado de Pamplona. La hermandad se querella porque desde el obispado se nombró a un maestro, Manuel de Beramendi, para que ejecutase todas las obras de plata mandadas realizar en la visita general del citado obispado. En primera instancia, y en segunda en Burgos, consiguen que se dé mayor libertad a los párrocos, comunicándose el encargo a la hermandad, y realizándose, según procedimiento de mejora, por alguno de sus integrantes<sup>11</sup>.

[15/12/1763 – 08/04/1764; 12 folios]

**Nº 5:** petición elevada por Felipe Pérez, jornalero de José de Yabar que había solicitado examinarse a la hermandad, al Real Consejo, para que ordenase a la hermandad que le devolviera una serie de bienes embargados en una visita (mol-des, cucharas, tenedor, reliquia, medallas y bolsa con piedras falsas) en los que no había trabajado, estando algunos de ellos (las medallas) empeñados por una mujer, de profesión aceitera, y pertenecientes otros (las piedras falsas), a la mujer de su contratante, Joaquina Redín.

[02/05/1772; 1 folio]

**Nº 6:** el grupo documental comienza con una solicitud de pareceres por parte de Xavier Castañeda, platero aspirante a ser examinado, que no fue seleccionado para aquel año, pues intervinieron dos hermanos establecidos en Tolosa, uno de ellos cuñado del otro aspirante, estando inhibido por costumbre que los cofrades establecidos fuera de la ciudad votasen. A la solicitud le suceden dos pareceres, el primero de ellos redactado por el licenciado Dolarea, favorable a Castañeda y amparado en la tradición consuetudinaria de la hermandad; el segundo, por el doctor Garayoa, desfavorable y sustentado en las ordenanzas de la hermandad. Además, un recibo de Xavier Conchillos, comisario de Tribunales Reales, por 100 pesos fuertes en razón a las diligencias practicadas y una cuenta de lo pagado a su procurador, José Sagaseta<sup>12</sup>.

---

10 El pleito se menciona en J.L. VALVERDE LÓPEZ, «Panorámica legal de la introducción de remedios farmacéuticos en Navarra». *Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* n. 2 (1978), pp. 88-89.

11 Se conocía la existencia del litigio, no así su devenir. M. ORBE SIVATTE, ob.cit, p. 73.

12 El pleito original se conserva en: AGN, procesos, n. 034.729.



[01/07/1796 – 31/07/1803; 3 folios y 2 cuartillas]

**Nº 7:** conjunto documental relativo a la persecución de dos plateros napolitanos, Juan Martorán y Pedro Lambollo, que trabajaban sin estar examinados. Contiene: Petición a la Corte Mayor para pedirles títulos y embargarles de no mostrarlos; auto de interrogatorio y embargo de bienes; auto de embargo de 12 ducados que les adeudaba el párroco de Obanos; pago de la hermandad a favor de Francisco Iturralde por las diligencias y el viaje de seguimiento a los napolitanos; otro recibo cobrado por Cristóbal Portillo, escribano, por veinte notificaciones a párrocos previniéndoles de que no contratasen los servicios de los italianos; otro igual, por diecisiete de ellas a Saturnino de San Martín, también escribano; y otro expedido por ciertas diligencias relacionadas con la causa a Manuel de Olave, del mismo oficio.

[08/01/1797 – 11/06/1800; 8 folios y 4 cuartillas]

**Nº 8:** conjunto documental relativo a un pleito en el que la hermandad demandó a Romualdo Cucharán por trabajar sin estar examinado, con la ayuda de Bartolomé Barón. Primeramente un decreto de la Real Corte, que da por bueno el embargo, y autoriza al cobro de las deudas que varios párrocos de la Merindad de Sangüesa adeudaban a Cucharán. La pena se establece en 12 ducados, repartidos a medias entre gremio y Real Corte. Los gastos de las diligencias se cubrirían con los bienes embargados, las herramientas del platero y sus haberes. Seguidamente varios requerimientos y cobros a los párrocos de Arrieta, Aincioa, Aria y Espinal, acompañados de dos misivas informativas y una factura de gastos enviadas al gremio por el secretario encargado del cobro. También el recibo de los 6 ducados por parte del receptor general de penas y la cuenta total de lo obtenido por la hermandad en el pleito, por valor de 257 reales.

[02/12/1799 – 10/03/1801; 10 folios y una cuartilla]

**Nº 9:** cuenta en la que se especifica que es en razón de lo gastado por Francisco Lesaca y José Gabriel Calleja, comisionados por la hermandad, en un pleito litigado contra Vicente Aranegui, sobre salir con el escribano a la visita, y otras diligencias, a causa de otro pleito, sobre marca. Además contiene cuatro recibos. El primero de 48 reales fuertes, 9 maravedís, por parte de Pedro Antonio de Sasa, comisionado de la hermandad de San Eloy para pagar ciertas gestiones de Xavier Conchillos, comisario de los Tribunales Reales, a sus sirvientes y al abogado; otro por el que Conchillos afirma recibir los 35 reales y medio correspondientes de manos de Vicente Artieda, prior de la hermandad de San Eloy, por sus gestiones en el pleito contra el contraste Vicente Aranegui, para que no rigiese el arancel de derechos que había producido; otro, en el que de nuevo Pedro Antonio Sasa, afirma recibir 23 reales fuertes, para pagar las diligencias del abogado Subiza; y otro recibo de 15 reales al

---

13 Se refiere a los pleitos extraviados del Archivo General de Navarra: 053.251 y 053.252.

secretario Faustino Ibáñez, por sacar dos pleitos del archivo, uno contra Manuel de Osma y otro contra el fiscal<sup>13</sup>. Se incluye fragmento del interrogatorio del pleito, en el que se vierten acusaciones contra Aranegui, relativas a las visitas de obradores, amiguismos y actuaciones fraudulentas.

[31/01/1805 – 22/08/1805; 1 folio y 3 cuartillas]

**Nº 10:** diligencias entre el ayuntamiento y la hermandad de San Eloy. Comienza con un auto incompleto en que se comunica a la hermandad la creación de un nuevo contraste, para controlar la producción del existente. Notificación por dos veces a la hermandad, y contestación de la misma, afirmando que tiene incoado recurso en el Real Consejo, y que dicha decisión contravenía sus ordenanzas confirmadas por dicha institución. Sólo estaban a favor del mismo Bernardino Pérez, Joaquín Bicondo y Joaquín Urdaniz<sup>14</sup>.

[05/08/1807 – 12/08/1807; 2 folios]

**Nº 11:** pleito dirimido entre la hermandad de San Eloy y la Diputación, sobre confirmación de sus ordenanzas<sup>15</sup>. Incluye diligencias judiciales, parecer muy desfavorable del doctor Sagaseta de Ilúrdoz y sentencia acorde al mismo. Se adjunta cuenta, firmada por su escribano Simón de Garde, testimonio de los gastos ocasionados por el expediente, incluidos sus honorarios, los del secretario Goñi y notificaciones varias. Alcanza un total de 27 reales 28 maravedíes.

[09/01/1817 – 20/10/1826; 9 folios]

## 2.5. Recibos (1744-1835)

El último grupo temático, con cuya descripción se finaliza el presente estudio, está configurado exclusivamente por recibos, que no han quedado adscritos a ninguno de los conjuntos temáticos anteriores. Superan la centena y dan cuenta de variopintos aspectos de la vida cotidiana de la cofradía, tanto civiles, como religiosos y asistenciales. La gran mayoría, todos salvo cuatro que lo hacen en folios, se presentan en cuartillas independientes. La secuencia más completa se halla en el intervalo que abarca entre los años 1778 y 1805, si bien existen recetas anteriores y posteriores a esa fecha. Se presentan a modo de tabla por parecer excesivo describir las unidades documentales de modo individualizado, hecho que no proporcionaría

---

14 Lamentablemente ni el pleito ni su sentencia se han conservado. J.F. GARRALDA ARIZCUN, «La burocracia del Ayuntamiento de Pamplona del siglo XVIII». *Príncipe de Viana* n. 51 (1990), p. 894. La referencia del pleito extraviado del Archivo General de Navarra es: 053.369.

15 El procedimiento se inició merced a la ley 55 de las Cortes de 1817-1818, que mandó que todos los gremios presentasen sus ordenanzas, para su revisión y reforma.

mayor información.

FECHA	CONCEPTO	RECEPTOR	RS /MRS
30/12/1744	Dictamen jurídico <sup>16</sup>	Licenciado Olazagutía	8
19/07/1746	Tercio de las multas (1735 – 1745)	Juan José López Sesma	23 /12
25/06/1778	Cera para San Eloy	Manuel Elizalde	32 /7
01/07/1778	Poner y quitar el altar de San Eloy	Matías de Andrés	4
02/07/1778	Misas del Hospital y de San Eloy	Vicente Díaz de Jáuregui	12
02/07/1778	Derechos de los sacristanes	Vicente Díaz de Jáuregui	4
03/07/1778	Función de San Eloy (San Cernin)	Manuel de Ansótegui	51
04/07/1778	Sermón de San Eloy	Manuel de la Concepción [OT] <sup>17</sup>	32
26/06/1779	Poner y quitar el altar de San Eloy	Matías de Andrés	4
27/06/1779	Misas del Hospital y de San Eloy	Ángel Pérez	12
29/06/1779	Sermón de San Eloy	Hipólito Albéniz [O de M]	32
01/07/1779	Derechos de los sacristanes	Vicente Díaz de Jáuregui	4
02/07/1779	Función de San Eloy (San Cernin)	Juan José de Gurbindo	51
27/06/1780	Sermón de San Eloy	Martín de Berazar [OC]	32
28/06/1780	Función de San Eloy (San Cernin)	Juan Antonio Mújica	51
28/06/1780	Cera para San Eloy	Manuel de Elizalde	25 /18
20/01/1782	Funerales Ángela Antonia Pueyo <sup>18</sup>	Sebastián de Lacar	207
28/06/1782	Función de San Eloy (San Cernin)	Juan José de Arteta	51
04/08/1785	Sermón de San Eloy	Domingo Balerdi	32
28/06/1785	Función de San Eloy (San Cernin)	Ramón de Azpillaga	51
29/06/1787	Sermón de San Eloy	Joaquín de Ibarra [OFM. Cap] <sup>19</sup>	32
27/06/1788	Función de San Eloy (San Cernin)	Nicolás Zuasti	51
30/06/1788	Sermón de San Eloy	Manuel de la Virgen [OCD]	32
27/09/1788	Confirmación de ordenanzas <sup>20</sup>	Tomás Vicente Gayarre	170
11/05/1789	Cera para San Eloy	Juan Cruz Martínez	69
26/06/1789	Función de San Eloy (San Cernin)	Joaquín Gabiria	51
27/06/1789	Función de San Eloy (San Cernin)	Andrés Xavier de Goñi	51

16 Sobre el asunto de haber embargado ciertas piezas de oro y plata a un comerciante francés en tiempos de feria. Citado en M. ORBE SIVATTE, *ob.cit.*, p. 48.

17 Abreviaturas órdenes religiosas: OT [trinitarios descalzos], O de M [mínimos], OC [carmelitas calzados], OFM. Cap [Capuchinos], OCD [carmelitas descalzos], OP [dominicos], y OFM [franciscanos].

18 Hija del platero Manuel Pueyo.

19 Actúa como síndico del convento de capuchinos. El sermón lo pronunció fray Jerónimo de Estella.

20 Se trata de las adiciones a las ordenanzas, cuyo proceso esta documentado en C. GARCÍA GAINZA, *ob.cit.*, p. 207.

21 Actúa como prior del convento de carmelitas descalzos. El sermón lo pronunció fray Justo del Carmelo.

26/06/1790	Cera para San Eloy	Manuel de Elizalde	51 /19
27/06/1790	Sermón de San Eloy	Pedro de Jesús María [OCD] <sup>21</sup>	32
10/09/1790	Funerales de Mariana de Yabar <sup>22</sup>	Vicenta Lacruz	207
03/07/1791	Función de San Eloy (San Cernin)	José Santesteban	52 /18
05/07/1791	Sermón de San Eloy	Domingo Balerdi	32
05/12/1791	Misa de San Eloy (diciembre)	José Santesteban	13 /18
16/02/1792	Cera para San Eloy	Antonio de Arregui y Martiarena	96 /26
18/06/1792	Cajón para las velas	Ramón Valencia	12
26/06/1792	Sermón de San Eloy	Martín Hernández [OC]	32
27/06/1792	Cera para San Eloy	Ascensio Fermín Llorente	60 /20
28/06/1792	Función de San Eloy (San Cernin)	Justo Pastor de Laurendi	51
30/06/1793	Sermón de San Eloy	Cándido Aguilera [OP]	32
01/07/1793	Función de San Eloy (San Cernin)	José Evaristo Berasáin	51
21/07/1793	Cera para San Eloy	Juan Cruz Martínez	55 /34
02/07/1794	Función de San Eloy (San Cernin)	Joaquín Pablo de Lacarra	51
26/07/1794	Sermón de San Eloy	José Palacios	32
02/12/1794	Misa de San Eloy (diciembre)	Evaristo de Ciga	13 /18
02/07/1795	Sermón de San Eloy	Domingo Burgos	32
04/07/1795	Función de San Eloy (San Cernin)	Pedro Samaniego	51
30/06/1796	Función de San Eloy (San Cernin)	Evaristo de Ciga	51
11/07/1796	Sermón de San Eloy	Joaquín de Ibarra [OFM. cap] <sup>23</sup>	32
28/06/1797	Cera para San Eloy	Joaquín Manuel de Lizarraga	472 /18
03/12/1797	Misa de San Eloy (diciembre)	José Lázaro de Olleta	13 /18
27/06/1798	Sermón de San Eloy	Joaquín de Ibarra [OFM. cap] <sup>24</sup>	32
27/06/1798	Cera para San Eloy	Bruno de Larreta	46 /27
03/07/1798	Función de San Eloy (San Cernin)	Bernabé Jerónimo de Azpillaga	51
21/08/1798	Donativo voluntario al rey <sup>25</sup>	Sebastián de Ciriza	2.492
04/12/1798	Misa de San Eloy (diciembre)	Bernabé Jerónimo de Azpillaga	13 /18
08/02/1799	Funerales de José de San Juan <sup>26</sup>	Justo Pastor de Laurendi	207
28/06/1799	Cera para San Eloy	Juan Francisco Huesca	62 /18
30/06/1799	Sermón de San Eloy	José Francisco de Lecumberri	32
02/07/1799	Función de San Eloy (San Cernin)	Domingo Arrieta	47
06/02/1800	Misa de San Eloy (diciembre 99)	Domingo Arrieta	13 /18

22 Hija del platero José de Yabar.

23 Actúa como síndico del convento de capuchinos. El sermón lo pronunció fray Ángel de Autol.

24 Actúa como síndico del convento de capuchinos. El sermón lo pronunció fray Antonio de Alfaro.

25 Dicho donativo fue establecido en 25 de mayo por el Estado, en razón a un capital de 400.000.000 de reales, distribuidos en 160.000 acciones de 2.500 reales cada una.

26 Capellán de la cofradía.

18/06/1800	Cera para San Eloy	Juan Félix de Mayoral	97 /30
30/06/1800	Sermón de San Eloy	Antonio Alberto Sanz [OC]	30
01/07/1800	Función de San Eloy (San Cernin)	Baltasar Labiano	51
02/12/1800	Misa de San Eloy (diciembre)	Baltasar Labiano	13 /18
12/02/1801	Cera para San Eloy	Bartolomé de Azoz	108 /26
24/06/1801	Sermón de San Eloy	Manuel de Donázar	32
01/07/1801	Función de San Eloy (San Cernin)	Juan Ángel de Carlos	51
02/12/1801	Misa de San Eloy (diciembre)	Juan Ángel de Carlos	13 /18
25/05/1802	Cera para San Eloy	José Joaquín Salboch	93
28/06/1802	Sermón de San Eloy	Juan de S.Fco. de Paula [OM]	32
29/06/1802	Función de San Eloy (San Cernin)	Nicolás Zuasti	51
13/12/1802	Misa de San Eloy (diciembre)	Nicolás Zuasti	13 /18
29/04/1803	Cera para San Eloy	Joaquín Manuel de Lizarraga	152 /14
14/06/1803	Funerales de Manuela Ripando <sup>27</sup>	Juan Miguel Mas	203
27/06/1803	Función de San Eloy (San Cernin)	José Evaristo Berasáin	51
28/06/1803	Sermón de San Eloy	Martín José Villanueva	32
18/08/1803	Componer la lámpara y su plato	Joaquín de Alvar	21
26/09/1803	Funerales de Michaela Ezpelegui	Martín Ezpelegui	75 /8
01/12/1803	Misa de San Eloy (diciembre)	José Evaristo Berasáin	13 /18
18/03/1804	Cera San Eloy	Martín Mónaco <sup>28</sup>	102 /32
27/06/1804	Función de San Eloy (San Cernin)	Joaquín Pablo de Lacarra <sup>29</sup>	51
27/06/1804	Sermón de San Eloy	Luis García y Coral	32
04/12/1804	Misa de San Eloy (diciembre)	Joaquín Pablo de Lacarra	12
27/06/1805	Sermón de San Eloy	Diego García Manjarrés [OFM]	32
28/06/1805	Función de San Eloy (San Cernin)	Pedro Samaniego	51
04/07/1809	Función de San Eloy (San Cernin)	Leandro Muru	25 /18
02/07/1810	Función de San Eloy (Otros <sup>30</sup> )	Joaquín Alvira	16
04/07/1810	Función de San Eloy (San Cernin)	Bernabé Jerónimo de Azpillaga	60
28/06/1811	Función de San Eloy (San Cernin) <sup>31</sup>	Ezequiel Zizur	50 /9
23/06/1818	Cera para San Eloy	Manuel Ramón Elía	4 /25
27/06/1818	Función de San Eloy (San Cernin)	Manuel Zarranz	39 /12
06/07/1818	Gastos de priorato	Miguel de Iricibar	28 /19
1820	Función de San Eloy (San Cernin)	Deteriorado	28
03/07/1823	Función de San Eloy (San Cernin)	Esteban Obanos	28
25/06/1824	Función de San Eloy (San Cernin)	Antonio Bisaires	28

27 Hija del platero Antonio Ripando.

28 Criado del cerero José Joaquín Salboch, que actúa en nombre de éste.

29 También rubricada por Bernabé Jerónimo de Azpillaga.

30 Sacristanes, carpintero y campanero.

31 En nota adyacente, se especifica que al carpintero corresponden 2 pesetas.

05/12/1824	Asignación	María Luisa García Herreros	40
26/06/1825	Cera para San Eloy	José Joaquín Legarra	14
07/06/1826	Diligencias judiciales <sup>32</sup>	Licenciado Egurás	67
26/06/1827	Función de San Eloy (San Cernin)	Gabriel de Ayala	28
28/06/1827	Cera para San Eloy (Obrería)	Manuel Azoz	8 /19
29/06/1828	Cera para San Eloy (Obrería)	Manuel Echeverría	5 /34
30/06/1828	Función de San Eloy (San Cernin)	Francisco Iturralde	28
28/06/1830	Función de San Eloy (San Cernin)	Saturnino Donázar	28
31/08/1832	Diligencias judiciales (1er plazo) <sup>33</sup>	José Mezquíriz	36
23/09/1832	Diligencias judiciales (2º plazo) <sup>34</sup>	José Mezquíriz	25
30/06/1833	Función de San Eloy (San Cernin)	José Albizu	28
29/06/1834	Cera para San Eloy (Obrería)	Cayetano Tejada	5
1835	Cera para San Eloy (Obrería)	Agustín Caballero	6
27/06/1835	Función de San Eloy (San Cernin)	Juan Francisco Subiza	28

32 Del pleito contra el contraste, Joaquín Vicente Sasa, de 1826. AGN, procesos, n. 054.888 [extraviado].

33 Sobre que se permita trabajar en Lumbier (Navarra).

34 Del pleito contra el contraste, Joaquín Vicente Sasa, de 1826. AGN, procesos, n. 054.888 [extraviado].



# Dos plateros gaditanos homónimos del siglo XIX: Servando de Llamas Lara y Servando de Llamas Díaz del Robledo

PILAR NIEVA SOTO  
*Doctora en Historia del Arte*

Como suele ocurrir frecuentemente en un tipo de investigación artística desde que se empiezan a recopilar los primeros datos sobre el asunto elegido, se producen tantos cambios sobre la idea original –ya sea por el hallazgo de nuevas obras o por el contenido de las noticias que se entresacan de documentos y publicaciones– que pueden llegar a alterar significativamente el contenido del trabajo.

Es lo que ha sucedido en esta ocasión con nuestro artículo, que iba a centrarse en un platero gaditano del siglo XIX, llamado Servando de Llamas, poco conocido entre los investigadores de la platería española, pero que atrajo primero nuestra atención por las curiosas obras suyas conservadas –casi todas de tipo civil– y enseguida, porque al empezar a revisar documentos, constatamos la gran significación que debió de tener en su tierra, dado que personalidades como los duques de Montpensier recurrieron en dos ocasiones a su obrador al encargar obras para regalar a la Virgen de Regla, patrona de la localidad gaditana de Chipiona: la primera una corona en 1851 y la segunda en 1858 un par de lámparas en forma de buque. Y por si no bastara con esto, cuando seguimos manejando documentos y observando las piezas de plata publicadas e inéditas que llevan la marca Llamas, –obviamente apellido del artífice– llegamos a la conclusión de que principalmente por la distancia de años que existe entre unas y otras, pero también por las variantes encontradas en la marca,



no pudo haber un solo platero llamado Servando de Llamas, sino dos homónimos, que casi con total seguridad fueron padre e hijo como veremos enseguida.

De ambos artífices gaditanos vamos a dar a conocer las noticias encontradas hasta ahora, así como sus obras y marcas personales, para esclarecer las confusiones cometidas hasta el momento por los investigadores que han topado con piezas de alguno de ellos, evitar en lo sucesivo erróneas atribuciones, y mostrar un nutrido y variado grupo de objetos de platería sumamente interesantes por la originalidad de sus modelos.

## NOTICIAS BIOGRÁFICAS Y PROFESIONALES

Servando de Llamas y Lara pudo nacer hacia 1790 probablemente en Cádiz, si tenemos en cuenta que su nombre de pila –poco habitual– corresponde a uno de los patronos de la ciudad (San Servando y San Germán) y que fuera de ella es prácticamente desconocido.

Nada se sabe por el momento sobre su familia ni de su aprendizaje, pero en 1814 ya realizaba piezas por cuenta propia, puesto que éste es el año de la marca cronológica que figura en un par de candeleros de colección particular, que presenta además marca de localidad de Cádiz (Hércules entre dos leones a los que sujeta por la cabeza), la personal del marcador GDIAZ (sin identificar por el momento dado que con el apellido Díaz ejercieron en el siglo XIX varios artífices y marcadores en Cádiz y no están siempre claros ni sus nombres ni las marcas que usaron cada uno de ellos) y la primera variante que conocemos del apellido Llamas (que se caracteriza por juntar mucho las dos e's y porque la segunda a comparte trazo con su predecesora la e)me<sup>1</sup>. Si hemos calculado bien la fecha de nacimiento del artífice, cuando labró esta obra tendría alrededor de 24 años, edad bastante normal para ser maestro tras haber superado los grados de aprendiz y oficial.

También han de ser suyos los otros dos juegos de candeleros, asimismo de colección privada, que publican los autores de la *Enciclopedia* y de *Marcas de la plata*<sup>2</sup>, que llevan únicamente la marca personal de artífice, recién descrita, y no nos cabe duda corresponde a Servando de Llamas padre, porque el que pensamos fue su hijo sería aún niño si como creemos nació hacia 1820. Asimismo tiene que ser Llamas y Lara el autor del candelero que perteneció al coleccionista Gonzalo Fernández de la Mora, quien lo donó al museo de Pontevedra, junto al resto de su

---

1 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOY y J. RABASCO, *Enciclopedia de la Plata española y Virreinal americana*. Madrid, 1984, n. 244 del repertorio de marcas. Los autores proponen la fecha 1815, pero a la vista de la foto nos inclinamos más a que la última cifra de la marca cronológica (apenas visible) sea del año anterior. La misma fotografía de las marcas aparece en la obra de los mismos autores titulada *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992, p. 36.

2 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOY y J. RABASCO, *Enciclopedia...* ob. cit., n. 245 y 246; y *Marcas de la plata...* ob. cit., p. 36.

colección, estudiada por la doctora Manuela Sáez<sup>3</sup>. Según esta investigadora –que publica la ficha técnica y la foto de la pieza– lleva marca de localidad, cronológica de cuatro cifras del año 1827, y personales del marcador Manuel Díaz y del platero Servando de Llamas.

Es probable que fuera asimismo el padre el autor de la *escribanía* de plata presentada a la exposición pública de la industria organizada por la Sociedad Económica Gaditana en el año 1845, por la que se le otorgó mención honorífica. Aunque conocemos una *escribanía* de colección particular marcada únicamente con el apellido LLAMAS no nos parece que se trate de la que comentamos ahora, ya que si recibió una distinción sería por ser obra destacable bien por la originalidad de su tipo o por su especial adorno, lo que no se cumple en el caso de la conservada porque aunque está bien realizada (tanto la tabla como los tres recipientes dispuestos sobre ella) resulta bastante común en cuanto al modelo y a la decoración. Por otra parte la marca que ostenta –de trazo muy correcto con todas las letras del apellido separadas– es la variante que usó el hijo y que conocemos en varias obras de cronología más tardía. Tanto de la participación de la obra en la citada exposición como de la mención con que se distinguió a su autor, se hizo eco la prensa, como hemos podido comprobar en dos periódicos madrileños, que recogen la noticia con un mes de diferencia entre ellos<sup>4</sup>. El suceso fue publicado asimismo por Ossorio y Bernard en su *Galería de artistas españoles del siglo XIX*<sup>5</sup>.

También gracias a un periódico hemos sabido que el 16 de mayo de 1847, el obrador de don Servando de Llamas (seguramente el padre) estaba situado en el n.º 80 de la calle Vestuario de Cádiz (actual Barrié). La noticia se refiere al hecho ocurrido en la noche del día mencionado, cuando el sereno que hacía la revisión nocturna en la *demarcación* (que es como se conocía en la antigüedad al territorio marcado para que los plateros tuviesen sus tiendas y obradores de platería para facilitar la inspección a los veedores) encontró abierta la puerta del obrador, y pensando que se había producido un robo, le avisó para que fuera a revisar si le faltaba algo; según parece, reconocido el lugar por su dueño resultó que nada le faltaba «*de las muchas y ricas alhajas y barras de plata que contenía el local*»<sup>6</sup>.

Dos años después, otra noticia periodística se refiere a la *corona* que adquirieron los duques de Montpensier en la platería gaditana de Servando de Llamas, para regalársela a la Virgen de Regla de Chipiona. Ésta será la primera –pero no la última vez– en la que estos distinguidos donantes (recordemos que la duquesa de Montpensier era hermana de la reina Isabel II) eligieron el obrador de los Llamas

3 M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La colección de platería Fernández de la Mora y Mon en el Museo de Pontevedra*. Pontevedra, 1995, p. 99, n. 45.

4 «El Clamor público», 24 de agosto de 1845 y «La Esperanza», 24 de septiembre de 1845.

5 M. OSSORIO y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1884, p. 375.

6 «El Espectador», 23 de mayo de 1847. El periódico es madrileño y recoge la noticia una semana después de que se produjera el acontecimiento referido.

—que habría alcanzado fama en Cádiz— para comprar una pieza de plata (que sin duda por sus características tuvieron que encargar previamente) y regalársela a la Virgen de su devoción. La donación de la corona tuvo lugar el domingo 27 de julio de 1851 y según cuenta un periódico barcelonés, los duques (que tenían casa en Sevilla y en la localidad gaditana de Sanlúcar de Barrameda, muy próxima a Chippinga, donde pasarían los veranos huyendo del excesivo calor hispalense) fueron personalmente al santuario donde se veneraba (y venera hoy día) la Virgen de Regla, y en solemne función, le ofrecieron además de un rico vestido de seda bordado en oro «*una magnífica corona de plata perfectamente trabajada y cincelada en el acreditado establecimiento de D. Servando de Llamas, de Cádiz*»<sup>7</sup>.

No nos ha sido posible comprobar si la corona aún existe, pero desde luego no es la que ostenta en la actualidad ya que tenemos constancia de que la Virgen fue coronada en 1959 y se le impuso corona realizada por los talleres Seco. Es posible que por entonces la regalada por los Montpensier más de un siglo antes se hallara en mal estado de conservación y por eso se decidiera renovarla.

Por otra parte contamos con algunas noticias curiosas en relación con la participación de un Servando de Llamas en varias sesiones del Ayuntamiento de Cádiz, donde debió de ocupar un cargo público. Son tres las ocasiones en las que, como vamos a mencionar a continuación, aparece su firma en las actas del Cabildo. Nos parece más lógico pensar que quien representara a los ciudadanos en la mencionada institución fuera el padre, porque tendría prestigio en la ciudad y aunque por entonces tenía más de setenta años y quizá ya no trabajaba como artífice platero, podía acudir sin demasiado esfuerzo al Ayuntamiento si tenía buen estado de salud.

Siguiendo de nuevo los periódicos de la época la primera vez que consta el nombre de Llamas entre los firmantes de un acuerdo tomado por el Ayuntamiento de la ciudad, es el 22 de julio del año 1853 en relación con el deseo de los ciudadanos gaditanos de hacer llegar el ferrocarril de Sevilla a Cádiz<sup>8</sup>; la segunda, también relacionada con el mismo asunto, data del 24 de mayo de 1855, y se refiere a la felicitación dirigida al diputado de la provincia, señor González de la Vega, por las gestiones hechas en favor de que el ferrocarril llegara a Cádiz<sup>9</sup>. En cambio, en el caso de la tercera, que corresponde al año 1863, ya no estamos seguros de que fuera el padre quien firmara porque tendría más de ochenta años. El hecho que recoge la prensa es la felicitación que dirigieron los representantes del Ayuntamiento de Cádiz a don Augusto Ulloa por su nombramiento como ministro de Marina<sup>10</sup>.

Son de mediados de los años cincuentas y mitad de los sesentas, otra serie de noticias de carácter profesional y también varias de las obras conservadas, en las

---

7 «El Áncora», Barcelona 7 de agosto de 1851. Como sucede en los periódicos de este siglo el hecho que se relata en la noticia se había producido varios días antes.

8 «La España», Madrid 10 de agosto de 1853.

9 «La Iberia», Madrid 24 de mayo de 1855.

10 «La Época», Madrid 25 de febrero de 1863.

que gracias a la documentación o la marca cronológica que ostentan hemos podido saber exactamente el año de realización, lo que en general es poco frecuente.

La *Guía de Cádiz y su departamento para 1853*<sup>11</sup> (que en realidad es el año 1852 cuando se publicó el libro) menciona un Servando de Llamas viviendo en el nº 46 de la calle Novena (que sigue conservando este nombre en la actualidad), donde tenía su platería. Por otra parte, el 10 de julio de 1857 el mismo se halla entre los suscriptores que recoge el «Diario oficial de avisos» de Madrid por su contribución de 100 reales, «*destinada a socorrer la miseria de la provincia de Asturias*»<sup>12</sup>. Pensamos que en ambos casos la información se refiere al padre.

Precisamente en relación con el lugar en el que se encontraban las tiendas de Servando de Llamas contamos con un par de noticias, pero que pueden resultar confusas por cómo están expresadas. Los anuncios que recoge el «Anuario General del Comercio, la Industria y las Profesiones» de los años 1866 y 1868 mencionan entre los anunciantes de joyerías a don Servando de Llamas con establecimiento en la calle Novena 1, mientras que entre los de platerías se cita a don Servando de Llamas y Lara en la calle Duque de Tetuán nº 27 y en la calle Novena nº 1<sup>13</sup>. Lo que parece evidente es que la tienda de la calle Novena (donde al menos desde 1852 como acabamos de comentar tenía la platería Servando de Llamas) era también joyería, mientras que posiblemente la de Duque de Tetuán (actual calle Ancha) estaría dedicada únicamente a la venta de piezas de plata. Suponemos, que aunque no conste el segundo apellido en el anuncio de la joyería de la calle Novena 1, es también Servando de Llamas y Lara, mencionado de esta forma en la platería del mismo lugar, por lo que si estamos en lo cierto, ambos establecimientos pertenecerían al padre, aunque por su avanzada edad el ya no ejerciera su profesión y fuera el hijo quien los regentara.

Con los datos que tenemos hasta el momento no podemos saber en qué momento trasladó Llamas la tienda de la calle del Vestuario nº 80 (que en 1847 fue encontrada abierta por el sereno) y cuándo adquirió las otras dos. Por otra parte, al no tener ningún dato familiar de ambos plateros ignoramos si el hijo se habría casado y viviría en otro lugar o por el contrario habitaría en la casa paterna de la calle Novena.

Por lo que se refiere a las obras, dato importantísimo es el recogido por Jesús Caballero Ragel<sup>14</sup> del año 1858, respecto a la participación de Servando de Llamas (suponemos que Díaz del Robledo) en la exposición organizada por la Sociedad Económica Jerezana, que tuvo lugar entre el 1 y el 12 de junio en el ex convento

---

11 *Guía de Cádiz y su departamento para 1853*. Cádiz, Imprenta de Filomeno Fernández de Arjona, 1852, p. 56.

12 «Diario oficial de avisos», Madrid 10 de julio de 1857.

13 Agradezco esta noticia, como las extraídas de los periódicos mencionados más arriba, a la licenciada Almudena Cruz Yábar, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

14 J. CABALLERO RAGEL, *Exposiciones y artistas en el Jerez del XIX: las exposiciones de la Sociedad económica jerezana*, documento consultado «on line», pp. 183-185 y 224-225.

de San Juan de Dios de Jerez. Presentó entonces ocho piezas (de las que enseguida nos ocuparemos) que, a juicio del jurado «*se distinguen por la perfección del trabajo*, debido a lo cual se le premió con medalla de plata «*por el conjunto de su obra*».

Según indica Caballero Ragel, la mencionada Sociedad de Jerez, emulando a la de Cádiz, fue el organismo encargado de imitar las exposiciones artísticas estatales. Gracias a ellas se vieron en Jerez obras de pintura, escultura, platería, bordados, etc., realizados por otros artistas, especialmente andaluces, algunos de los cuales han alcanzado la fama.

De las tres exposiciones promovidas por la Sociedad Económica Jerezana la primera tuvo lugar en 1856 y fue simultánea a la primera exposición nacional; la segunda en 1858 (que fue la única en la que participó el platero gaditano Servando de Llamas) y la última en 1862. Es imposible saber por qué Llamas no acudió a esta tercera exposición en la vecina Jerez de la Frontera, si consideramos que el éxito que tuvo en la celebrada cuatro años no se limitó a conseguir una medalla de plata (que era distinción sumamente importante), sino que además una de sus piezas: un palillero de plata «hecho de pájaros», fue adquirido por el organismo organizador en 240 reales y sorteado entre los suscriptores que sufragaron la exposición. De este asunto se hizo eco obviamente el periódico jerezano «El Guadalete» el 25 de junio de 1858, como recoge el último autor al que nos estamos refiriendo.

También Caballero Ragel da la relación de las ocho obras que Llamas llevó a la exposición jerezana de 1858 y son las siguientes: «*un par de candelabros de plata para cuatro luces cincelados; un par de candelabros de plata para cuatro luces zoquelados (sic); dos lámparas de plata que representan dos buques de vapor de la armada española; una escribanía de plata; una copilla de plata (tronco y hojas); copilla de plata con un indio; un palillero de plata hecho de pájaros; un palillero de plata hecho con una flor; una batea de plata hecha a martillo*».

Un grupo de piezas tan nutrido e interesante merece una serie de comentarios por nuestra parte, máxime cuando algunas de ellas han llegado a nuestros días, lo que nos permite ser testigos de su originalidad, buen labrado y exquisita técnica. En primer lugar queremos destacar que por un lado todas las obras de platería presentadas por Llamas eran de carácter civil, quizá porque pensó que tendrían mejor venta que las religiosas. Por otro lado, en algunos casos, los tipos que se mencionan resultan peculiares, especialmente las dos lámparas en forma de buque que habían sido encargadas al artífice gaditano por los duques de Montpensier, para regalarlas al convento de Nuestra Señora de Regla en Chipiona, donde se encontraban ya cuando tuvo lugar la exposición de Jerez y adonde llegaron seguramente porque Llamas solicitó a los donantes accedieran a prestarlas, para que las viera el público jerezano, siendo una comisión de Sanlúcar de Barrameda la encargada de los traslados a una y otra localidad.

Aunque no conocemos personalmente las lámparas si hemos visto la fotografía que publica en su trabajo Caballero Ragel, quien afirma que se encuentran flanqueando el presbiterio de la iglesia de Regla y que la alusión a la marina indica la

protección de la Virgen a los marineros. El tipo de la obra resulta inusual y original y aunque no esté reproduciendo un barco real ha de entenderse más como algo simbólico de carácter devocional. La parte inferior de las lámparas es muy alargada muestra con bastante detallismo ciertos motivos como el farolillo, los cañones, el timón, la barandilla y las banderas. Cuatro cadenas de trabajados eslabones cuelgan de un manípulo superior y se enganchan en la zona inferior del cuerpo del barco. No dice el autor citado si las obras van marcadas y lamentablemente tampoco se ha conservado más documentación sobre ellas, que debieron costar muy caras al donante debido a la dificultad de su hechura y quizá a su gran peso.

Aunque obviamente de menor categoría que las enormes y espectaculares lámparas, tenían también importancia los dos palilleros, de variadas formas y adornos diferentes, que debieron de causar asombro y resultar novedosos, para que la Sociedad Económica Jerezana comprara uno, que tenía adorno de pájaros, y lo sorteara entre los que habían costado los gastos de la exposición.

Son precisamente los palilleros las piezas de las que más ejemplares nos han llegado del artífice Llamas, que pudo especializarse en ellos porque al ser un objeto relativamente pequeño, muy decorativo y de un costo no excesivo, tenía una venta no muy difícil.

Ninguno de los que expuso en 1858 se ha conservado que sepamos, pero si otros tres, que seguramente no distan mucho en el año de realización y coinciden entre ellos en el tipo ya que llevan un animal (con el lomo agujereado para introducir los palillos) apoyado sobre una salvilla alargada, sustentada por cuatro patas de pseudo rocalla y adornada en el borde por motivos vegetales en todos ellos diferentes. Los tres llevan la marca personal del artífice Servando de Llamas Díaz del Robledo: LLAMAS con letras grandes de muy buena grafía enmarcadas en un contorno rectangular. Esta marca es diferente a la que presentan los candeleros a los que nos referimos más arriba, que como señalamos son de época más temprana y por tanto hechos por el padre. El palillero que representa un caballo en disposición de caminar al paso con la pata delantera derecha flexionada y la trasera izquierda levemente levantada y también inclinada. La pieza pertenece a la colección del palacio de Monterrey (Salamanca) y ha sido estudiada recientemente por el profesor Manuel Pérez Hernández a quien amablemente debemos la noticia y las fotografías de pieza y marca<sup>15</sup>.

Otro palillero en forma de leona y asimismo sobre salvilla se encuentra actualmente en el museo de Pontevedra<sup>16</sup>; en este caso la pieza presenta además de la marca

15 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Platería en palacio. La colección del palacio de Monterrey (Salamanca)», artículo que ya ha sido admitido en el *Boletín del Seminario de Estudios de Arte* de la Universidad de Valladolid. El palillero es de plata en su color, mide 12,5 cm. de alto el caballo y 10 cm. x 5,5 cm. la salvilla en que reposa; lleva por el reverso de ésta la marca: LLAMAS.

16 M. SAEZ GONZÁLEZ, ob. cit., n. 45 y 186. Resulta curioso que en el mismo museo se encuentre también un candelero de Llamas y Lara, padre del artífice del palillero que ahora comentamos; éste es de plata en su color, pesa 345 g. y mide 10,2 cm. de alto y la salvilla 13,5 cm. x 8,7 cm.; presenta además de la de artífice.



LÁMINA 1. Servando de Llamas Díaz del Robledo. Palillero en forma de toro (h.1860-65). Subasta Sotheby's París, 17 de mayo de 2011, lote n. 150.

del artífice Servando de Llamas Díaz del Robledo, la de localidad de Cádiz y la personal del marcador González Quintana que dispone sus apellidos en dos líneas, abreviando el primero en la superior (usando la primera letra en grande y la última de menor tamaño arriba) y el segundo apellido completo en la inferior: G<sup>z</sup>/QUINTANA. González Quintana fue el marcador que sucedió en el cargo a Francisco Hurtado (quien lo ocupó al menos de 1850 a 1859 y utilizó marcas cronológicas anuales de cuatro cifras). Que no utilice marcas cronológicas González Quintana (de quien todavía no se ha dado a conocer el nombre) dificulta la clasificación de las piezas que aparecen marcadas por él, teniéndonos que conformar con colocarlas a lo largo de la década de los sesenta del siglo XIX, que es cuando sin duda ejerció, si bien no descartamos que continuara ocupando el cargo en la década siguiente.

El tercer palillero conocido representa un toro con las cuatro patas apoyadas en salvilla alargada de borde vertical y perfil mixtilíneo (lám. 1); esta obra acaba de ser subastada en París el 11 de mayo de 2011 por Sotheby's<sup>17</sup>.

Retomando el comentario sobre las obras que Servando de Llamas Díaz del Robledo llevó a la exposición jerezana de 1858 vamos a referirnos a otras dos que se describen como «copilla de plata (tronco y hojas) y copilla de plata con un indio». Como la primera descrita no la hemos podido identificar ignoramos cuál sería su función, pero podía tratarse de una pieza decorativa sin más, usada como centro de mesa; en cambio consideramos que la que indica que tenía un indio es la que se subastó en la casa de subastas Segre en 2008 y actualmente se encuentra en colección particular madrileña<sup>18</sup>. La obra presenta únicamente la marca personal del artífice

17 Subasta PF1102 Sotheby's París, 17 de mayo de 2011, lote n. 150. El catálogo lo identifica como pieza española realizada en Cádiz por Servando de Llamas hacia 1840 (lo que es imposible atendiendo a las marcas) y le adjudica un precio estimado entre 2.500 y 3.000 €. El palillero mide 14 cm. de largo, pesa 463 g. y además de la de localidad y artífice lleva la del marcador González Quintana.

18 Subastas Segre, 2 de julio de 2008, lote n. 537, clasificado como salero; tuvo un precio de salida de 350 €. Obsérvese la diferente estimación de precios entre una subasta nacional y una extranjera. Es de plata en su color; mide 23,5 cm. x 11 cm. la salvilla y 11,5 cm. de diámetro el portajoyas. Pesa 430 g.



LÁMINA 2. *Servando de Llamas Díaz del Robledo. Portajoyas (1858). Colección particular de Madrid.*

Llamas, correspondiente a la variante usada por el hijo. En este caso, aunque no lleve el resto del marcaje, es evidente que la obra estaba hecha en 1858 y que el marcador en ese momento era Francisco Hurtado.

Consideramos que este último objeto no es un salero sino un portajoyas (lám. 2) como los que formaban parte de algunos tocadores femeninos reales (parcialmente conservados) y de algunas damas nobles o simplemente acaudaladas, que en casi ningún caso nos han llegado pero sí están documentados. La obra presenta un modelo muy original, porque sobre una salvilla ovalada con cuatro patas de bola y adorno semejante a la rocalla en los extremos, se dispone un indio agachado y con las manos elevadas para sostener una copilla gallonada; el indio está realizado con gran destreza en todos sus detalles, ricamente ataviado con collar perlado en el cuello y dobles brazaletes también de perlas en antebrazos y tobillos; viste largo faldellín, tocado de plumas y aljaba con flechas a su espalda colgada de una cinta.

Recordemos que la utilización de indígenas como adorno de las piezas de plata domésticas no fue extraña durante el reinado de Isabel II y que para la propia reina se realizó en 1865 en el obrador del artífice madrileño Ramón Espuñes, un conjunto de objetos domésticos de adorno, a los que a veces erróneamente se ha





LÁMINA 3. *Servando de Llamas Díaz del Robledo. Escribanía (¿1858?). Colección particular de Cádiz.*



LÁMINA 4. *Marca personal del artífice Servando de Llamas Díaz del Robledo en la escribanía de c.p (¿1858?).*

llamado «vajilla de Colón» en atención a que un espectacular candelabro se adorna con la figura del descubridor de América, flanqueado por una pareja de indígenas. Asimismo dos pies de fruteros del mismo juego y artífice llevan la figura de sendos indios agachados sustentando un cestillo con su cabeza y manos. A la vista de estas piezas –que ponemos como ejemplo pero se conocen bastantes más– conservadas en el palacio real de Madrid<sup>19</sup>, cabe comentar que la copilla con indio del gaditano Llamas está realizada siete años antes que las ejecutadas en Madrid, lo que da idea de la categoría del artífice de Cádiz quien –como intentamos poner de manifiesto en este artículo– fue muy creativo en la invención de modelos tanto para obras de carácter civil como religioso, aunque fruto de la época en la que desarrolló su actividad, su estilo resulte ecléctico porque usa muchos motivos decorativos de épocas anteriores (especialmente del barroco y rococó).

19 Las obras mencionadas de la mal llamada «vajilla Colón» de Isabel II (a las que sin duda años después se les colocó el escudo de su hijo Alfonso XII) fueron dadas a conocer por F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, pp. 295-301.

Respecto a la escribanía (láms. 3 y 4) que también presentó en la exposición jerezana de 1858 Servando de Llamas, al no describirse es imposible identificarla, pero no descartamos (porque la marca que lleva es igual a la de la copilla del indio que acabamos de comentar) que se trate de la que se conserva actualmente en colección particular<sup>20</sup>. La tabla tiene forma mixtilínea y adornos vegetales, apoya en cuatro patas cubiertas con tallos entrelazados y dispone sobre su superficie tres recipientes en forma de copilla con el cuerpo decorado con gallones y flores. Los dos recipientes laterales que sirven de tintero y secante cubren con tapa cónica, mientras que el central sirve de base a la campanilla –de mango abalaustrado y falda decorada con hojas grabadas– y está flanqueado por cuatro pequeños cubiletes destinados a reposar las plumas. La obra resulta de suma elegancia en su tipo y está trabajada con buena técnica y bonito adorno. En atención al estilo artístico (que podríamos quizá denominar neobarroco) y a la marca que ostenta, nos atrevemos a sugerir que, si no fue ésta la escribanía que llevó a Jerez en 1858, la realizó en fecha muy cercana.

Nada sabemos de la forma ni el adorno que tendrían los candelabros de cuatro luces que también presentó en la exposición de este año, porque solo se indica que una de las parejas tenía el trabajo cincelado y la otra troquelado, pero estamos seguros de que también debían ser originales como el resto de sus obras. La última pieza mencionada como batea, era una bandeja o azafate y aunque tampoco se hace la más mínima indicación de cómo era suponemos que llevaba bastante adorno, probablemente vegetal o figurado.

En 1859, año siguiente a su participación en la famosa exposición jerezana, realizó Llamas dos obras de suma importancia, de las que desafortunadamente sólo nos han quedado noticias documentales, puesto que según testimonio oral reciente, las piezas no se han conservado. Nos referimos a la corona y el cayado –de plata sobredorada a fuego en ambos casos– que entregó Francisco de Paula Ferro en nombre de un donante –que prefirió permanecer en el anonimato– a la imagen de la Divina Pastora. Las entregas se produjeron el mismo año pero en dos momentos diferentes, primero la corona el 22 de enero y unos meses después, el 13 de agosto el cayado<sup>21</sup>. No han quedado las obras porque debieron de perderse en el asalto que se produjo durante la guerra civil, pero no nos cabe duda de que debían estar muy bien trabajadas.

---

20 La pieza se subastó en la casa de Subastas Bilbao. Plata en su color; 21 cm. de largo, 12'4 cm. de anchura máxima y 3'4 cm. de alto la tabla; 8 cm. de altura con tapa, 7 cm. de diámetro la boca y 3 cm. el pie de los recipientes laterales; 6 cm. de alto el recipiente central y 8 cm. de alto y 5 cm. de base la campanilla. Agradecemos la noticia al doctor Lorenzo Alonso de Sierra y a su hermano Juan, quienes gentilmente nos han proporcionado fotografías de pieza y marca.

21 Historia de la Venerable, Pontificia e Ilustre Archicofradía de la Divina Pastora de las Almas. Documento consultado on line «De Cadizpedia», p. 3. La misma noticia aparece en la revista cofradera «Estación de Penitencia» 1. Cádiz, noviembre 2005, p. 13.

Por el estilo de la obra es posible que también realizara entre mediados de la década de los cincuentas y de los sesentas la corona que ostenta la Virgen de los Dolores de Cádiz, conservada en la parroquia de San Lorenzo de Cádiz, que pertenece a la V. O. T. de los Servitas. La pieza ha sido muy modificada a fines del siglo XX y sólo son originales el cestillo con gajos y el cerco que lo rodea, que llevan adornos de ces, florecillas y fondo imbricado, imitando el barroco que tan vistoso resultaba para adornar piezas de este tipo<sup>22</sup>.

Más seguridad tenemos en la clasificación de otro objeto religioso del artífice Llamas Díaz del Robledo, aunque es una pena que esté frustrado el último número de la marca cronológica porque impide decir exactamente el año en que fue realizado; se trata de un juego de vinajeras con salvilla y campanilla de plata en su color conservado en la iglesia de San Marcos de Jerez de la Frontera; fue descubierto por nosotros en el curso de realización de nuestra tesis doctoral<sup>23</sup>. La salvilla mide 22 cm. x 13,3 cm., es de forma oval con asiento central levantado para encajar la campanilla (que formaba parte del servicio pero se ha perdido) y pivotes laterales para encajar la base de las jarritas; éstas tienen cuerpo aovado, cuello cóncavo estrecho, boca alabeada sin tapa y asa curvilínea con tornapuntas; miden 9,5 cm. de alto, 7 cm. de ancho del asa a la boca y 3 cm. de diámetro de pie. Lleva las siguientes marcas en el reverso de la bandejita: localidad de Cádiz, personal del artífice Llamas Díaz del Robledo, cronológica de 185. (ilegible el último número) y personal del marcador Hurtado en una variante que desconocíamos y reproduce únicamente el apellido en letras inglesas; bajo la marca del artífice aparece una burilada larga y regular. A diferencia de lo que ocurre con el resto de obras del platero que nos ocupa, todas las piezas que componen este juego carecen de decoración y por el modelo clasicista de las jarritas podría confundirse su cronología y colocarse a fines del siglo XVIII de no ser porque las marcas indican que la obra se hizo a mediados del XIX.

También se debe a nosotros el hallazgo de un elegante incensario que se encuentra en la iglesia jerezana de Nuestra Señora del Carmen, aunque podría proceder del convento de carmelitas descalzos de Cádiz, según nos comunicaron oralmente hace unos años en El Carmen de Jerez. El turíbulo —que es como se denominaba también al objeto destinado al incienso— es de plata en su color, mide 29 cm. de altura total, 9,5 cm. de diámetro el pie y 8 cm. el manípulo. Lleva únicamente marca del artífice Llamas, muy frustra en el borde del pie y en el del manípulo. La casca tiene

---

22 De nuevo agradecemos estos datos, así como el envío de la fotografía, al doctor gaditano Lorenzo Alonso de la Sierra, quien nos ha comunicado que la corona fue modificada a fines del siglo XX en el taller de platería sevillano Kierman, añadiéndole el cerco de ráfagas y el aro de base que ostenta una inscripción. Nosotros pensamos que quizá entonces se le colocaran las joyas que lleva, seguramente donaciones de damas devotas de la Virgen. También según Alonso de la Sierra la pieza lleva la marca del artífice Llamas, pero desconoce si alguna más. No ha sido posible comprobarlo pues actualmente está de nuevo en Sevilla para ser restaurada.

23 P. NIEVA SOTO, *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera*. Universidad Complutense, colección tesis doctorales n. 354/92. Madrid, 1992.

forma de copa con amplio pie liso, cuerpo semicircular cubierto con decoración vegetal y boca abierta en la que encaja la parte inferior del cuerpo del humo que es de perfil periforme, está bastante horadado y se adorna con motivos vegetales que se intercalan con el escudo coronado de la orden carmelita (el monte Carmelo rodeado por tres estrellas situadas abajo y a los lados). El remate de cuerpo y manípulo tienen forma aproximadamente acampanada y adorno de hojas el primero y de gallones el segundo. La fecha de realización tuvo que estar cercana a mitad de los años cincuentas o inicios de los sesentas por su estilo neobarroco.

Para continuar con obras religiosas nos referiremos ahora a un par de cálices del mismo autor que presentan igual modelo, marcaje y estilísticamente muy semejantes. El primero está en la iglesia de San Felipe Neri de Cádiz y fue dado a conocer por Moreno Puppo<sup>24</sup>, pero como la fotografía es tan pequeña y en blanco y negro no se aprecia apenas el adorno. El pie es circular con varias molduras que disminuyen en tamaño hacia el astil, de nudo periforme invertido y la copa es amplia casi cilíndrica con rosa decorada. Las marcas que lleva lo sitúan en la década de los sesentas, quizá hacia 1860-65, como el que estudiamos a continuación.

El otro cáliz se halla en la iglesia de San Miguel de Portaje (Cáceres), es del mismo tipo que el anterior y lleva los adornos siguientes: en el pie acanto, flores y querubines y en el nudo también, además de ovas y rocallas; en cambio en la subcopa presenta símbolos eucarísticos. La obra fue dada a conocer por García Mogollón<sup>25</sup> quien la consideró «romántica neobarroca» y la fechó por el estilo a mediados del siglo XIX. Nosotros opinamos también que el estilo es propio del neobarroco, pero dado que se parece tanto al precedente y lleva el mismo marcaje ha de tener la misma cronología.

Pasamos a continuación a ocuparnos de tres obras de carácter civil conservadas en colecciones particulares, que fueron realizadas asimismo por un platero apellidado Llamas y que mientras en el caso de la primera no cabe duda de que su autor es Servando de Llamas Díaz del Robledo –como evidencian sus marcas–, no lo tenemos tan seguro en el caso de la segunda (en la que no hemos visto su marcaje), pero cuyo estilo está muy próximo al suyo y menos en el de la última que se parece estilísticamente a otras obras suyas pero en cambio la marca es totalmente diferente.

24 M. MORENO PUPPO, *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz*. Diputación de Cádiz, 1986, II, n. 6 y foto 1. El autor transcribe erróneamente las marcas, pero aún así no cabe duda de que el artífice es Servando de Llamas Díaz del Robledo, el marcador González Quintana, y la localidad Cádiz: Hércules entre dos leones (y no entre dos columnas como él dice). El cáliz es de plata sobredorada y mide 28 cm. de alto.

25 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. Cáceres, 1987, I, p. 568-569 y II, fig. 474. El cáliz es de plata en su color, mide 25,5 cm. de altura, 13,4 cm. de diam. de pie y 8 cm. de boca; presenta marcaje idéntico al de San Felipe Neri de Cádiz en el borde del pie, en el que asimismo figura la inscripción siguiente: D. SANTIAGO GASPAS Y D. ANTONIO GASPAS A D. JOSÉ MARTÍN CLEMENTE EN SU 1ª MISA EL 24-VI-1955. Es evidente que la inscripción se colocó casi un siglo después de realizado el cáliz al reutilizarlo como regalo a un sacerdote por su 1ª misa.

La pareja de cucharas (c.p. de Madrid) es de fácil clasificación porque lleva marcaje completo y nítido por el reverso del mango: marca de localidad de Cádiz, cronológica de cuatro cifras del año 1859, personal del marcador Francisco Hurtado –en la variante más conocida que consiste en superponer la inicial del nombre seguida de punto al apellido completo: F./HURTADO– y la personal del platero: LLAMAS. Las cucharas son de plata en su color; miden 20 cm. de largo y 4 cm. de anchura máxima, pesan 70 gramos cada una y aunque siguen un modelo común tienen buen acabado; en el extremo del mango llevan las iniciales M D de propiedad en letra ingles.

No tenemos dudas en cuanto a la autoría, pero sí respecto a las marcas (que no se reproducen) y por tanto a la cronología exacta del centro de mesa que se subastó en Durán<sup>26</sup> hace ya veinte años y del que ignoramos el paradero aunque con toda probabilidad esté en colección privada. La foto que aparece en el catálogo es pequeña y en blanco y negro pero sirve para hacerse idea de que la obra era ciertamente singular tanto por la hechura como por el rico adorno de figuras y pequeños motivos decorativos y que va en la línea estilística del platero gaditano.

A pesar de que no conocemos la obra personalmente deseamos hacer algún comentario, porque es una pieza de platería singular, aunque algunos detalles de su hechura –como el disponer un animal sobre una salvilla– ya los hayamos visto en otros objetos del artífice. Esta obra es de mayor envergadura y originalidad que los palilleros con forma de animal mencionados más arriba, pues tiene una salvilla mucho más grande y ornada que la de aquéllos, dispone además sobre ella dos torres de carácter muy naturalista (como el león con el ancla que está entre ellas) y lleva un fino y original adorno en todo el borde de la tabla y especialmente en las cuatro grandes patas que le dan sustento.

Por otra parte lanzamos la hipótesis de que este peculiar objeto de plata además de servir como decorativo centro de mesa, pudo ser utilizado como especiero, si es que las torres laterales –que parecen tener tapa– se usaron para contener sal y pimienta por ejemplo; asimismo si el león que está entre ambas, llevó agujeros en su lomo (como es el caso de la leona, el caballo y el toro hechos por el mismo artífice en fechas similares) se usaría como palillero.

---

26 Subasta n. 256 de Durán, marzo 1991, lote 329. Plata en su color; 47 cm. x 26 cm. El precio de salida fue de 350.000 pesetas, pero ignoramos si fue vendida. Agradecemos a doña M<sup>a</sup>. Jesús Sanz Boixareu que nos mostrara el catálogo citado en el que aparecía el texto que citamos a continuación y la fotografía de la obra; no se reprodujeron en cambio las marcas, lo que dificulta la comprobación del año de realización. «Original centro de mesa de plata española, obra de la orfebrería gaditana del último tercio del s.XIX. Punzones de Cádiz, año 1870, y marcas del platero Llamas. Sobre una amplia base polilobulada asientan dos torres de sillería entre las que se dispone un león que sujeta con su zarpa un ancla. El perfil de la base queda recorrido por una cenefa de hojas repujadas y cinceladas y apoya en cuatro sólidas patas de tipo vegetal con trofeos militares minuciosamente cincelados. Peso 3.140 kgs».

Asimismo queremos comentar que aunque el catálogo asegura que la obra es del año 1870, nosotros dudamos de ello puesto que no se han dado a conocer marcas cronológicas de Cádiz a partir de 1859 (con el marcador Francisco Hurtado) y por eso resulta atrevido precisar de forma tan exacta la fecha si no hay otros datos, como inscripción o documento, que la avalen. No obstante, no cabe duda de que ya corresponde a una época avanzada, está muy bien trabajada y es por tanto representativa del periodo de madurez de Llamas Díaz del Robledo, quien si como sugerimos nació hacia 1820, rondaría los 50 años.

En último lugar, y con ciertas dudas de atribución, colocamos una pequeña salvilla (c.p.) de plata en su color, 24 cm. x 9,5 cm.; es de forma oval estrechada en el centro y apoya sobre cuatro patas de bola; todo su borde está recorrido por un adorno vegetal de gran calidad y relieve, semejante al de otras obras del artífice, pero aún así no estamos seguros de que saliera de su mano, porque la única marca que presenta por el reverso, es el apellido Llamas escrito en letras inglesas, dentro de un amplio contorno rectangular y por tanto diferente a todas las que llevan las obras comentadas. Ésta variante es la única vez que la hemos visto y cabe la posibilidad de que perteneciera a otro platero apellidado de igual forma (que no tiene por qué ser gaditano), ser una variante suya, que utilizara por ejemplo a partir de la década de los sesenta, o una tercera y arriesgada hipótesis, que perteneciera a un hijo suyo que también hubiera ejercido el arte de la platería como el abuelo y el padre, lo que de momento no nos consta. Cabe preguntarse entonces si no será también ésta la marca que lleva el centro de mesa o especiero comentado más arriba y que en Durán dataron en 1870. De lo que no hay duda es que la salvilla que comentamos tiene claro estilo neorococó y por tanto es bastante moderna.

Y para terminar la recopilación de datos biográficos y profesionales nos vamos a referir a la información que dieron dos periódicos de Madrid cuando se produjo la muerte del platero gaditano en noviembre del año 1890. Es ésta la única vez en la que hemos encontrado citado el segundo apellido del artífice, gracias a lo cual pudimos darnos cuenta de que eran dos los plateros llamados Servando de Llamas. El periódico «El Día» notificaba la defunción de Llamas y Díaz del Robledo el 27 de noviembre, mientras que «El siglo futuro» lo hacía al día siguiente.

Si es verdad que había nacido hacia 1820 como supusimos, habría muerto con 70 años, edad bastante avanzada para su época. Lo que nos extraña es no tener noticia alguna suya (ni documental ni de obras) en la última veintena de su vida. ¿Le ocurrió algo que le impidiera trabajar o simplemente es mera coincidencia que en un periodo tan amplio no hayan salido todavía noticias suyas? Dejamos abierta esta incógnita sobre un platero que ha resultado tan interesante, esperando poder resolverla en nuestras próximas investigaciones.

## RELACIÓN DE OBRAS CONSERVADAS DE LOS DOS PLATEROS SERVANDO DE LLAMAS

### Servando de Llamas y Lara

- Pareja de candeleros (c.p.) 1814
- Pareja de candeleros (c.p.) h.1810-1820
- Pareja de candeleros (c.p.) h.1810-1820
- Candelero (Museo de Pontevedra) 1827

### Servando de Llamas Díaz del Robledo

#### **Religiosas**

- Vinajeras con salvilla y campana (iglesia de San Marcos de Jerez, Cádiz) h.1850-55
- Corona (Virgen de los Dolores, VOT de servitas, pq. San Lorenzo, Cádiz) h.1855-60
- Incensario (parroquia del Carmen de Jerez, Cádiz) h.1855-60
- Cáliz (iglesia de San Miguel en Portaje, Cáceres) h.1860-65
- Cáliz (iglesia de San Felipe Neri, Cádiz) h.1860-65

#### **Civiles o domésticas**

- Portajoyas (c. p.) 1858
- Lámparas (santuario de Nuestra Señora de Regla en Chipiona, Cádiz) 1858
- Escribanía (c. p.) ¿1858?
- Pareja de cucharas (c. p.) 1859
- Palillero en forma de toro (subastado en Sotheby's París mayo 2011) hacia 1860-65
- Palillero con forma de caballo (col. palacio de Monterrey, Salamanca) hacia 1860-65
- Palillero en forma de leona (Museo de Pontevedra) hacia 1860-65
- Especiero o centro de mesa (subastado en Durán en 1991) ¿hacia 1870?
- Salvilla (c.p.) ¿hacia 1870? Como ya indicamos en el texto no estamos seguros en este caso de que la obra pertenezca a este artífice puesto que aunque lleva una marca en la que se lee el apellido Llamas es diferente a la que presentan el resto de las piezas relacionadas.

# Oro, plata y esplendor en las fiestas de Proclamación de Fernando VI (1746). El ejemplo de Murcia

ANTONIO PEÑAFIEL RAMÓN  
*Universidad de Murcia*

La llegada al poder en España de la nueva Dinastía de los Borbones continúa e, incluso, aumenta la pauta de comportamientos en lo referente a la serie de actos a desplegar en las ceremonias de Proclamación llevadas a cabo habitualmente por las ciudades en honor de sus monarcas.

De acuerdo, así, con todo cuanto representa la forma de gobierno marcada por el nuevo siglo y las esperanzas puestas en esa línea o trayectoria política. Como búsqueda de una nueva fuerza que lleve a la nación a la recuperación de pasados conceptos o ideales. Como modo de pensar en una necesidad de reconstrucción o *resurrección*, posible, quizá, a través de unas nuevas y esperanzadoras etapas que marquen definitivamente –después de la existencia de un reinado tras una Guerra de Sucesión considerada por los partidarios de la causa Borbónica como una auténtica Cruzada o Guerra Santa y de una posterior y tan efímera presencia como la de Luis I– la consolidación de la nueva Dinastía, siempre bajo el patrocinio de la Verdadera Religión. Al tiempo que se relaciona con el concepto, presente en este tipo de celebraciones, de una monarquía visible y cercana, pero también lejana y a veces indescifrable<sup>1</sup>.

---

1 M.P. MONTEAGUDO ROBLEDO, «Fiesta oficial e ideología del poder monárquico en la proclamación de Luis I en Valencia», en L.C. ÁLVAREZ SANTALÓ y C.M. CREMADES GRIÑÁN (eds.), *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen*. Murcia, 1993, p. 335.



La Proclamación de Fernando VI (1746) viene a suponer, pues, el deseo de afirmación del poder borbónico, como interesante imagen de la fidelidad y la lealtad<sup>2</sup>. Siempre en función de cuanto constituía la faz lúdica y al tiempo adulatora de la felicidad colectiva, «como designio de las autoridades encargadas de componer los programas de actos»<sup>3</sup>.

Programas de actos, en efecto, iniciados normalmente a través del característico intercambio de cartas entre el gobierno y la ciudad correspondiente, que no duda en mostrar su obediencia y su gusto e interés en realizarlos, adoptando como primer medida la búsqueda del ejemplar de la anterior Real Proclamación, con el fin de igualar y, en la medida de lo posible, superar, en noble y leal pugna, cuantas disposiciones puedan ser llevadas a cabo en las restantes ciudades españolas<sup>4</sup>.

Existiendo, además, al respecto, toda una interesante literatura, al parecer de origen italiano, desarrollada preferentemente en los siglos XVII y XVIII, con más escasos ejemplos para el XVI y prácticamente desconocida anteriormente<sup>5</sup>. Nos referimos, lógicamente, a los escritos conocidos y publicados como *Relaciones*. Con un tipo de literatura encomiástica, como prueba de la importancia concedida por las autoridades organizadoras, así como claro medio de persuasión y propaganda<sup>6</sup>.

De este modo, el estudio de semejante tipo de escritos viene a ser de claro carácter interdisciplinar, pues tanto en historia como en literatura como, por supuesto, en arte, constituyen un campo abundante de datos, mostrándonos, además, un cuadro de las diferentes organizaciones que posee la ciudad (Cofradías, gremios,

2 E. SERRANO MARTÍN, «La lealtad triunfante. Fiesta, política y sociedad en España en la primera mitad del siglo XVIII», en M. TORRIONE (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga, 2000, p. 18.

3 A. BONET CORREA, «La fiesta como metáfora», Prólogo a *España festejante...*, ob. cit., p. 14.

4 Llegando a plantearse, en efecto, situaciones curiosas al respecto, como en 1722, ante el problema del matrimonio del entonces príncipe heredero –futuro y efímero Luis I– y no hallarse más ejemplares de tales acontecimientos que los de 1679 y 1689, y éstos con motivo de las bodas del rey Carlos II, no de un príncipe heredero, sin poderse encontrar ejemplar «de casamientos de príncipes más modernos que el de Felipe II», y «no allarse noticia de los festejos que entonces se ejecutaron» (Cfr. A. PEÑAFIEL RAMÓN, «Fiesta y celebración política en la Murcia de los primeros Borbones». *Murgetana* n. 67 (1988), p. 89).

5 E. SERRANO, ob. cit., p. 18.

6 A. BONET CORREA, ob. cit., p. 13.

Como prueba escrita que señalaba el cumplimiento del obligado vasallo de celebrar, primero, y publicar, después, los actos relacionados con el rey (F. RODRIGUEZ DE LA FLOR y E. GALINDO BLASCO, *Política y fiesta en el Barroco*. Salamanca, 1994, p. 53). Esto es, a un pueblo cuya participación en la fiesta solía limitarse a llenar, aunque, eso sí, de forma alegre y bulliciosa, calles, plazas e Iglesias. «A aplaudir y admirar» (Ibídem, p. 54). Parte, así, de un ritual y un ceremonial impuesto por deseo de sus gobernantes, sorprendiéndoles y minimizándoles, como asombrados espectadores, a través de un conjunto de efectos y recursos escenográficos y teatrales. Permitiéndonos preguntarnos, una vez más, hasta qué punto esa multitud popular que se convierte por unas horas o días en improvisados actores de la llamada *fiesta de participación* llega a comprender en profundidad el verdadero sentido o significado de los distintos símbolos que ante ellos se exhiben (A. PEÑAFIEL, «Fiesta y exaltación de la Monarquía en la Murcia del Setecientos», en M. TORRIONE, ob. cit., p. 278).

ejército, Concejo, Cabildo...)<sup>7</sup>. Las fiestas políticas, así, están lejos de ser libres o improvisadas, puesto que, por el contrario, resultan calculadas y, sin duda, claramente interesadas<sup>8</sup>.

Representativa y significativa resulta, pues, la serie de títulos que encabezan la mayoría de tales *Relaciones*, tales como *Ligeros Rasgos*, *Expresión*, *Entrada*<sup>9</sup>, al tiempo que no vacilan en exhibir la lealtad y fidelidad demostrada a la Casa Real<sup>10</sup>. Ya que la fiesta política servía para consolidar aún más el apoyo al régimen, al concretar la abstracción de la Corona, canalizar las demandas y popularizar las aspiraciones y esperanzas<sup>11</sup>.

Y es precisamente a una de estas *Relaciones*, llevadas a la imprenta con motivo de la ya mencionada Proclamación de Fernando VI en la ciudad de Murcia, a la que ahora queremos referirnos, como interesante ejemplo de cuanto puede suponer la presencia de ornatos, artificios y elementos suntuarios en tales Fiestas o celebraciones, como la constante alusión y descripciones en torno al oro y la plata –ya reales, ya ficticios y propios del sentido hiperbólico de tales publicaciones– pero que nos llevan a mostrar tan rico y elocuente panorama, al margen de lo que pudieran venir a representar aspectos o situaciones puramente políticas, como ceremonias de Jura o Proclamación propiamente dichas<sup>12</sup>.

7 F.J. GARCÍA PÉREZ, «Estructura literaria y Arte en las Relaciones festivas hispánicas del siglo XVIII», en M. TORRIONE, ob. cit., p. 445. Al tiempo que la puesta en escena de los diferentes cuerpos que intervienen demuestran el orden social y político establecido, permitiendo reproducir la jerarquía articulada de los poderes eclesiásticos y municipales (F. RODRIGUEZ y E. GALINDO, ob. cit., p. 50).

8 F. RODRIGUEZ y E. GALINDO, ob. cit., p. 40.

9 F.J. GARCÍA PÉREZ, ob. cit., p. 45.

10 Valgan, así, como significativos ejemplos al respecto los titulados:

- *Demonstración de la lealtad...* (de) *Tudela* (en la) *proclamación de Fernando II de Navarra y VI de Castilla...* Zaragoza, 1747.

- *Demonstraciones festivas, regocijos obedientes de la más fina lealtad que ha demostrado la ciudad de Barbastro en la proclamación de su amado Rey y señor don Fernando VI que se hizo el día 6 de noviembre del año 1746.* Zaragoza, 1746.

- *La Lealtad triunfante: día lustral del Católico Rey Fernando, en el Augusto y Nobilísimo Solar de Fernando el Católico. Festivas plausibles demostraciones, con que celebró su glorioso y heroyca aclamación la muy leal y vencedora villa de Sos, cabeza del partido de las Cinco de Aragón...* escrivíalas... don Ambrosio Guillén de Jasso, doctor complutense... Madrid, 1747.

- *Alborozos de la fidelidad y expresiones del amor con que la fidelísima y vencedora ciudad de Tarazona, en ocasión de levantar pendones en su Real Nombre, se rindió a las Reales plantas de su adorable Monarca don Fernando VI de Castilla y III de Aragón (que Dios guarde) dirigidos a Su Magestad Católica.* Zaragoza, 1747.

(Cfr. E. SERRANO, ob. cit., pp. 31-32).

11 F. RODRIGUEZ y E. GALINDO, ob. cit., p. 57.

12 *Ligero diseño de las solemnísimas y Reales Fiestas que en la proclamación de Su Magestad el Señor Don Fernando Sexto, de este nombre, ha celebrado el presente año 1746 la muy Noble y muy Leal, Fidelísima y siete veces Coronada Ciudad de Murcia. Donde también se incluye una sucinta Relación de las magníficas Reales Exequias con que la misma Nobilísima Ciudad celebró los días veinte y cinco y veinte y seis de Agosto de este mismo año la dulce memoria de su difunto Monarca, Phelipe Quinto, el Animoso.* Murcia, 1746.

En ella, como por otra parte resulta habitual y característico de tales situaciones, siempre en función de la identificación con el gobierno impuesta al pueblo, de modo que la ciudad deba llorar o reír cuando el poder lo disponga, encontramos inicialmente la descripción de los lutos y exequias correspondientes a la muerte de Felipe V, como símbolo del que debe ser el dolor manifestado por un pueblo que se siente huérfano y desprotegido sin la presencia de su Rey<sup>13</sup>. Para, más tarde, y como muy acertadamente se nos describe: «Passando ya del invierno al verano, y de la noche al día, hallásmonos en las Reales Fiestas que hizo esta Muy Noble y muy leal, Fidelíssima y siete veces coronada Ciudad de Murcia, en la Proclamación de nuestro Católico Monarca, el Señor Rey Don Fernando el Sexto, que Díos guarde»<sup>14</sup>.

Con presencia, así, de disposiciones acostumbradas, tales como el correspondiente volteo de campanas, funciones de Iglesia, y acuerdos como, por ejemplo, el del gremio mayor de mercaderes<sup>15</sup>, mandando formar un carro triunfal «lo más magnífico, regio y autorizado que pudiera inventar el Arte», solicitando entre los ingenieros diversidad de plantas, para escoger la mejor, con el ánimo de sacar una

13 Como ceremonia que forma parte del ritual de exaltación de la Monarquía. Si bien en alguna ocasión la situación se muestra atípica al respecto, como ocurriría, por ejemplo, en el caso de la proclamación del ya mencionado Luis I, al haber subido al trono por renuncia de su padre, Felipe V. Así, lógicamente, no iría precedido de las consabidas Honras fúnebres por el anterior monarca, restando, pues, el correspondiente nivel de dramatización barroca (A. PEÑAFIEL, «Fiesta y exaltación...» ob. cit., p. 281. Vid igualmente para el tema de las Honras fúnebres Reales de la época A. PEÑAFIEL, *Testamento y Buena Muerte (Un estudio de mentalidades en la Murcia del siglo XVIII)*. Murcia, 1987).

14 Tal y como, en efecto, nos hace ver la propia Relación:

«En tan dolorosa calma  
de el corazón se observó  
que sin Phelipe quedó  
un cuerpo Murcia sin alma.  
Mas su alivio logró presto  
porque de un Quinto la ausencia  
substituyó la presencia  
y compañía de un Sexto».  
(*Ligero diseño...* ob. cit., pp. 55-56).

15 Puesto que, como vemos, los gremios constituirían un elemento siempre activo al respecto, ocupando su lugar tanto en manifestaciones religiosas como profanas. Produciéndose, además, por lo general, una característica situación por la cual se quejarían, a la hora de tener que intervenir en cualquier festividad, del disminuido o escaso estado de sus caudales pero, finalmente, serían ellos quienes movilizarían músicos y comparsas, levantarían triunfos en calles y plazas, quemarían fuegos de artificio o sufragarían funciones de Iglesia (J. GARCÍA ABELLÁN, *La otra Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1981, p. 56).

De este modo, la celebración de la Real Proclamación de Fernando VI habría quedado fijada en un primer momento para el 8 de Septiembre, pero tuvo que trasladarse al 29 precisamente al haber manifestado los gremios su intención de realizar determinadas manifestaciones de regocijo y no disponer de suficiente tiempo para prepararse en tan reducido plazo (Archivo Municipal de Murcia –AMM– Actas Capitulares –AC– 13 de Agosto de 1746). Si bien tampoco podría llevarse a cabo ese día, debido a la lluvia, dejándolo finalmente para el 1º de Octubre (A. PEÑAFIEL, «Fiesta y celebración...» ob. cit., p. 83).

primorosa estatua del Monarca. Inventándose, a modo de acompañamiento, unos disfraces muy ingeniosos para cuatro tercios, representando los cuatro elementos, y previniéndose para ello no reparar en gastos<sup>16</sup>.

Dando lugar a la presencia de una soberbia máquina, de más de veintiséis palmos de elevación y veinticuatro de longitud, con perfiles y cortes reglados a los preceptos del Arte, y repetidos trofeos de guerra «muy sobresalientes». Con bichas o figuras fantásticas bronceadas y *luceadas de oro*, y vistosas flores en las manos. Así como golpes de trofeos de mayor cuerpo, con otros adornos y estatuas de niños, también *luceados de oro*, sobre campos azules, llevando pintado en la espalda el Escudo Real, con todas las Armas y Blasones de los Católicos Monarcas, y diversos follajes y adornos, siempre realzados *de oro*.

Igualmente, sobre el Escudo se habría formado una gran y hermosa concha, con ráfagas y serafines de relieves *de oro*, y en los costados otros de conchas y mascarones mayores y menores, entretejidos sobre campos azules. Multiplicándose en el interior los perfiles *de oro*, y levantándose, a través de tres gradas, esmaltadas en azul y blanco con *frisas de oro*, las cuatro partes del mundo<sup>17</sup>. Ocupando el centro el globo terráqueo, a los pies de la primorosa estatua del monarca, ataviado con manto azul, *cetro y corona de oro*, y situado sobre Regio trono. Cuyo respaldo, «o silla imperial», mantendría un augusto pabellón de *gasa de oro*, con idénticas guarniciones y cordones, así como dos ángeles en actitud de despejar las cortinas, coronados de vasos y figuras *doradas*.

Máquina, por otra parte, conducida por un hermoso tiro de seis briosos caballos frisonos negros, ricamente enjaezados y cubiertos con mosqueteros de seda de variados colores, gobernados por cocheros de hermosas y exquisitas libreas, con chupas encarnadas y *guarniciones de plata*.

Todo ello escoltado siempre de hachas al viento, para mayor claridad de la carroza<sup>18</sup>, acompañado tan excelso Triunfo de los maravillosos disfraces que componían la presencia y visión de los cuatro elementos:

16 *Ligero diseño...* ob. cit., p. 65.

17 *Ibidem*, pp. 68-70.

18 «Aunque toda estaba iluminada, ya de hachas, ya de faroles, ya de luces, que desmentían ser de noche, y aún formaban el claro y aún mediodía que decirse puede» (*Ibidem*, p. 71). Siguiendo así el tono general de tales descripciones o *Relaciones* festivas, como vemos, por citar un ejemplo, en el caso de las realizadas con ocasión de las realizadas con ocasión de la Canonización de S. Fidel de Sigmaringa y S. José de Leonisa (1747) en la ciudad de Murcia, como prototipo de actos a realizar habitualmente en las mismas. Al hablarnos del acompañamiento de luminarias, en tal grado que permitirían decir cada noche «que se había echo de día», al convertirse la ciudad en un ascua de luz, semejando, incluso, «un Mongibelo» (Cfr. A. PEÑAFIEL, «Espectáculo y celebración religiosa en la Murcia del siglo XVIII». *Contrastes* n. 12 (2001-2003), pp. 260-61), de modo que «no hacía falta el mismo sol, quando doran sus rayos el mediodía».

## Fuego

Llevando por divisa una salamandra<sup>19</sup> coronada en su figura de una gran lagarto<sup>20</sup>, yendo a su lado doce parejas «en todo iguales», con vestidos de fina y brillante holandilla carmesí, y caretas de oropel, al igual que las plumas de la celadas y guarniciones en los vestidos. Con toneletes de rasos y tafetanes amarillos, *guarnecidos de plata*<sup>21</sup>. Prestando obediencia el fuego al nuevo Monarca, como indican los versos al respecto<sup>22</sup>:

«Sus incendios, desde luego  
rinde a Fernando obsequioso,  
para quedar más glorioso  
el elemento del Fuego.  
Vesuvios, Etnas, bolcanes  
le jura al que fuere ossado  
a su Rey, y que abressado  
quede en fieros huracanes.  
Vulcano y sus oficiales  
ya las armas le fabrican.  
y todos se sacrifican  
a servirle muy leales».

## Agua

Mostrando por empresa un «diforme» pez marino que «por incierto en su especie» lograba representar lo que quiere cada uno, denominándole, así, ballena, delfín o emperador<sup>23</sup>. Con trajes de bruñidos y transparentes holandillas de azul turquí, y caretas, plumajes y *guarniciones plateadas*, con toneletes de damasco blanco, revestidos *de oro*. Sirviendo también al nuevo Monarca<sup>24</sup>:

19 En tanto que espíritu del fuego, como criatura mitad lagarto, mitad dragón. Es decir, algo que desaparece para dar paso a nuevos comienzos (J.E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*. Madrid, 1997, p. 397).

20 Con un carácter polivalente. Por un lado, la idea de resurrección tras la muerte, por pasar el invierno aletargado. Así como interesante símbolo de la fidelidad.

21 *Ligero diseño...* ob. cit., p. 72. «Y hasta las cabelleras eran encarnadas y tan bien formadas y ajustadas que servían de indivisible unión de las cabezas con sus cuerpos».

22 *Ibídem*.

23 Y así, si la ballena podía considerarse como equivalente de la mandorla mística (J.E. CIRLOT, ob. cit., p. 1069) el delfín podría ser animal de salvación, asociado además con el áncora (*Ibídem*, p. 169) y el concepto de protección y buena suerte, e incluso de fecundidad.

24 *Ligero diseño...* ob. cit., p. 73.

«Sus cristalinas corrientes  
con segura y fina ley  
para recreo del Rey  
le ofrecen ríos y fuentes.  
El mar, rocas y baxíos  
quitar, promete a Fernando,  
de naufragios preservando  
sus Galeras y Navíos.  
Neptuno, con reverente  
obsequio a Fernando adora,  
y por ello desde aora  
rendido tiene el tridente».

## Aire

Seguiría a continuación el aire, con un pavo real<sup>25</sup> como emblema, en vistosa y tornasolada rueda de plumas, y grito que animaba a que todos depositaran sobre él sus miradas. El color de los vestidos era azul, pero ahora de garzota<sup>26</sup>, caretas *plateadas*, guarniciones blancas y toneletes con cabos y puntas *de oro*.

De modo que, como muestran una vez más las redondillas<sup>27</sup>:

«Eolo, con todas veras  
el Ayre a Fernando ofrece  
porque su donayre crece  
en ver vatir sus vanderas.  
Viento próspero a sus flotas  
promete, y auras suaves,  
el gobernarle sus Naves  
y dirigir sus derrotas.  
Refrenar su orgullo y saña  
para que sus Galeones  
traygan el oro a montones  
para enriquecer a España».

---

25 Pudiendo significar la vanidad, pero también, como pájaro de los cien ojos, por el diseño de las plumas de su cola, el firmamento estrellado. Así como que, al ser inmunes a las mordeduras de serpientes, se creía que su sangre podía alejar a espíritus malignos (rechazo del mal) representando la inmortalidad (J. CHEVALIER y A. GHERRBRANT, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 1986, p. 807).

26 Esto es, con adorno de plumajes o penacho.

27 *Ligero diseño...* ob. cit., p. 74.

## Tierra

Sin duda el más pesado, como lógicamente corresponde, con cornucopia de flores y frutas<sup>28</sup> y ferocísimo –«y desgredado»– león<sup>29</sup>, que con garras y fauces «iba amenazando estragos al que no celebrase, con todo su corazón al nuevo Rey». Siendo las ropas de los acompañantes de holandilla «verde resplandeciente, salpicada toda de pintas de oro»<sup>30</sup>, en tanto que las caretas de color pardo claro, con plumajes y guarniciones blancas. Obsequiando también al nuevo Rey con la acostumbrada presencia de estrofas<sup>31</sup>:

«Nuevos imperios la tierra  
humilde ofrece a Fernando,  
y asegura irle brindando  
con las riquezas que encierra.  
Su Monarquía, de bienes  
incesante colmará  
y sin fin producirá  
laureles para sus sienes.  
Ceres le ofrece tributos  
muy copiosos, y que vea  
su cornucopia Amaltea  
llena de flores y frutos».

Y así, cada elemento estaría además formado por doce parejas, yendo enlazado a su guía, cada uno, «con colonias de seda tornasoladas *de oro*», y fuera de ello, veinticuatro negrillos, cuyos trajes resultaban extremadamente vistosos, y en las cabezas sus «pasas» y zarcillos, y *collares de plata*, con vestidos de holandilla negra y toneletes encarnados y guarnecidos<sup>32</sup>.

28 Vinculado, pues, con el mito de la cabra Amaltea, que habría amamantado a Zeus, rompiéndole éste uno de sus cuernos mientras jugaba. Por lo que, para compensarla, Zeus prometerá a Amaltea que el cuerno se llenará en lo sucesivo «de todos cuantos frutos ella desee». Simbolizando la profusión de los dones divinos, como representación, incluso, «de la fecundidad y la dicha» (J. CHEVALIER y A. GHERRBRANT, ob. cit., p. 347). De ahí su nombre de cornucopia o cuerno de la abundancia.

29 Y al igual que el águila es rey de animales aéreos, el león lo es de los terrestres, así como símbolo de la inteligencia y la fortaleza. Relacionado además con el sol por sus rasgos de poderío.

30 Como clara invocación a la feracidad de la tierra, con el brotar de los granos sembrados, regados por la tan necesaria y deseada lluvia, y, más tarde, con la presencia de las doradas espigas, precisas para la economía del Antiguo Régimen, preocupada por la posibilidad de malas cosechas y consecuentes hambrunas. De ahí la alternancia del intenso color verde-hierba y las pintas de oro (el antes y el después). El simbolismo se muestra, así, bellísimo y efectista a todas luces.

31 *Ligero diseño...* ob. cit., p. 75.

32 Resultando tan excelentes las parejas, «que personas de buen gusto, y que mucho han visto, decían, publicaban y aún gritaban no haver visto ni esperar ver cosa tan primorosa y bien ejecutada, ni con más riqueza y ostentación, en su género, de todos los disfraces» (*Ligero diseño...* ob. cit., p.

Y si esto era lo referente al conjunto del Gremio Mayor de Mercaderes, no se quedarían atrás los restantes. Que elegirían por Comisarios a destacados maestros de varias Artes, como Pedro Pagán, Nicolás de Rueda, Narciso de Cantos, Juan Ribero, Tomás Beltrán y Damián Torres<sup>33</sup>. Disponiendo realizar otra suntuosa carroza, para sacar en triunfo el primoroso retrato del nuevo Rey, acompañado, ahora, de las cuatro partes del mundo, siempre según idea de Nicolás de Rueda, maestro de escultura<sup>34</sup>.

Carroza triunfal, pues, levantada a modo de nave, sobre una enorme concha, mantenida por mascarón alado, respaldo del dios Mercurio, con *celada de plata* y alas con penacho. Y en dicho respaldo un Sol, despidiendo por doquier rayos y ráfagas de luces, todo *iluminado de oro fino*. Y un moldurón *dorado*, y en el centro otro mascarón de relieve igualmente *dorado*, pendientes de su boca colgantes de flores, cambiadas igualmente *de oro fino*.

Presentando, además, en los bordes de popa dos medios cuerpos de Ninfas, *dorados* y bronceados, y por la parte inferior unas faldetas, de perfiles *dorados* y borla *de hilo de oro fino* en cada onda. Para rematar cada costado con medio cuerpo de león *dorado*, y cerrar la popa un Regio Pabellón con cortinas de gasa brillante con *hojuela de plata*, y flecos *también de plata fina*, culminado por un majestuoso dosel, *terminado en corona y cetro de oro*. Sosteniendo el retrato de Su Majestad ángeles o niños alados, sobre tronos de nubes, *con cambiantes de oro*, para figurar, debajo, el Escudo Real, con dos leones de tamaño natural. Decorados con ruedas con grutescos y cambiantes ahora *de oro fino*, y cubos *dorados*.

Acompañando el carro, a ambos lados, diez músicos, y en el escabel de popa uno sentado, como maestro o juez, gobernando a dos niños, vestidos a la romana, con peto y espaldar *plateados*, mangas de tafetán encarnadas, y flecos *de hilo de plata*. Así como manto imperial del mismo tejido, de nuevo con los flecos, toneletes y borleguies, todo *guarnecido de plata*.

Yendo delante, dispuestas en cuatro cuerpos, las cuatro partes del mundo<sup>35</sup>:

77). De forma que la fantasía y ostentación lujosa venía a ser algo característico de las *Relaciones*, con frases tales como «nunca se vio cosa igual», «fue pasmo de quantos lo vieron...» etc. Lo que hacía que los desfiles llevados a cabo, las cabalgatas, los carros alegóricos, «dejasen boquiabiertos a los mirones» (A. BONET, ob. cit., p. 14).

33 *Ligero diseño...* ob. cit., p. 80.

34 «Y de los más primorosos, que, no sólo en esta Ciudad, mas en España, tiene su noble arte» (Ibídem). Vid sobre este particular J.C. AGÜERA ROS, «Nicolás de Rueda, entallador y retablista (act. 1728-1755): Nuevas obras en Murcia y Cartagena». *Imafronte* 3-4-5 (1987-88-89), p. 417.

35 *Ligero diseño...* ob. cit., pp. 84 y ss.



## Asia<sup>36</sup>

Representada por doce parejas de negros, «pasas» en la cabeza, ojos blancos, narices romas, labios befos, zarcillos en las orejas, *collares de plata*, vestidos de holandilla negra ajustada al cuerpo, toneletes y bandas encarnadas, y *puntas de oro* en los extremos.

## América

Con doce parejas de americanos, vestidos ahora de holandilla «musca o parda», con cabezas «como veinte y quatro assombros del Arte», guirnaldas, collares y toneletes de plumas –«su único ropaje»– llevando al hombro el carcaj o aljaba de saetas pendiente *de cordones de seda y oro*, y en las manos arco y flechas, disparando abundantes cedulillas en verso, siempre en alabanza de Sus Majestades.

## África<sup>37</sup>

De nuevo las doce parejas, de rostros blancos y grandes bigotes, vestidos «a lo turco» con trajes magníficos, turbantes encarnados con vuelta blanca, *adornada de piedras preciosas, perlas y aljófar*<sup>38</sup> y *media luna plateada*. Pendiendo de la cabeza tocas *de gasa de oro* guarnecidas, jubones de grana, ceñidores de seda *con puntas de oro*, calzones blancos de Holanda, capotones *con alamares de oro*, y sobre ellos mantos encarnados de damasco carmesíes, todo guarnecido en proporción, ojalduras y botones. Portando en su mano izquierda el alfanje desnudo, y en la diestra gran número de cedulillas.

## Europa

Igualmente representada por otras doce parejas de hombres blancos, vestidos ahora «a la romana antigua», con morrión, peto y espaldas *plateados* y yelmo de plumajes variados. Botines y sobrebotines encarnados *con ligas de oro*, tonelete y mangas de tela encarnada. Llevando en su mano izquierda lanzas con cuento o contera azul y *pica de plata*.

---

36 Mantenemos a este respecto el error existente en la publicación, al hablar aparentemente de Asia, y describir a sus representantes como propios de África. Obsérvese, pues, la confusión, debida, como parece lógico, a una errata a la hora de la impresión del texto, aunque, curiosamente, dicha errata se mantiene al mencionar, más tarde, el caso de África, y caer en la misma confusión.

37 Por Asia, tal y como hemos indicado.

38 Perla pequeña de forma irregular.

Precediendo a las expresadas cuatro partes del mundo un capitán, vestido con la mayor riqueza. Esto es, *celada dorada*, manto de damasco carmesí sembrado de estrellas *plateadas*, tonelete del mismo género, peto cuajado *de piedras preciosas*, rico bastón de caña de Indias, dos volantes y un negro en su seguimiento.

Y a continuación los seis comisarios a caballo, vestidos también a la romana. Con idénticas celadas *plateadas*, y hermosas plumas, toneletes de tafetán doble encarnado, guarnecidos con *flecós de plata*, botones y sobrebotones *con guarnición de plata*, follaje *dorado*, ceñido con lazos encarnados *tejidos de oro*, y manto de tafetán encarnado *con flecos y borlas de plata*. Todos, además, con espada en mano, en caballos ricamente enjaezados, acompañados siempre de negros a caballo, vestidos de costosas galas, mostrando, pues, la mayor riqueza, magnificencia y primor en tan lucida y maravillosa función.

Dando lugar, igualmente, y como solía ser característico de cualquier festividad que se preciara, a la presencia del disfraz, en multitud innumerable<sup>39</sup>. Contemplándose «tropas» de damas ricamente vestidas, de sucias viejas, de gitanas con mantillas «a su moda»<sup>40</sup> y *llaveros de plata*. De negras, mulatas, de viudas, de galanes, de negros, de indios, de gigantes, de enanos, ciegos, cojos y contrahechos, de ermitaños, gaiteros, astrólogos, de caballos, de toros, de leones, de asnos, de lechuzas... Otros vestidos de esparto, de pieles, de cascabeles, de cencerros, «con el vestido guarnecido de cucharas», algunos disparando, con escopetas cargadas de salvado, con arcos y flechas *de papel plateado*, con cañas de pescador y provisión de bizcochos y peladillas para que los cogieran los muchachos. E, incluso, un disfraz, en especial, «de Turco, Emperador, Tamborlán o Preste Juan», «vestido ricamente, quanto pensarse puede»<sup>41</sup> y pecho adornado «de joyas muy preciosas», con dos criados con los guantes, pipa y cigarros presentados *en bandejas de plata*, siguiéndole otros seis turcos para llevarle la falda, de un riquísimo damasco carmesí, *guarnecido de galones y bolas de oro*. Todo un espectáculo, pues, de fantasía y color abierto y desplegado ante los siempre asombrados ojos de los murcianos en situaciones tales.

39 «Unos serios, otros ridículos, mas todos muy engañosos, alegres y festivos» (*Ligero diseño...* ob. cit., pp. 91 y ss.).

40 Sin que haya quedado lo suficientemente claro en que consistía realmente la forma de vestir del pueblo gitano, pese al deseo de las autoridades por conseguir su eliminación. En este sentido se refiere M<sup>a</sup> Helena Sánchez Ortega al señalar cómo, posiblemente, lo que les distinguía era más bien un «aire» o estilo común. De modo que los más ricos –en este caso, las más ricas– manifestarían su amor por la vistosidad y el colorido, en tanto que las más pobres se vestirían con lo que les daban, aunque manteniendo siempre ese estilo que aún hoy sigue siendo familiar (Cfr. M.H. SÁNCHEZ ORTEGA, *Los gitanos españoles. El periodo borbónico*. Madrid, 1977, p. 455).

41 Como claro recurso barroco, dejando abierta la puerta a la imaginación y la fantasía (Cfr. A. BONET, «El poeta Torre Farfán y la fiesta de canonización de San Fernando en Sevilla, en 1671», en *Andalucía monumental, arquitectura y ciudad del Renacimiento y el Barroco*. Sevilla, 1986, p. 136).

Espectáculo acompañado, además, de presencia de milicias parroquiales<sup>42</sup>, exposición de retrato del Monarca<sup>43</sup> en el balcón central de las Casas de la Corte, fuegos, campanas, castillos y luminarias, adorno de ventanas y balcones, «quajados de tapices y cortinas, a lo menos de sedas, tafetanes, damascos y terciopelos, con ricas franjas de plata y oro», y especialmente en la plaza del Mercado, elegida para la solemne función de Proclamación referida<sup>44</sup>. Sin olvidar la no menos representativa ceremonia de *Te Deum* y *Misa de Gracias* realizada en la Santa Iglesia Catedral, hallándose el altar con todo el magnífico aparato acostumbrado en las fiestas de primera clase<sup>45</sup>. Es decir, *Frontal y grada de plata*, elevadísima cruz y regios candeleros, y sacra, muy augusta, *también de plata*, cuatro grandes blandones y regio aparador *igualmente de plata*, e incluso las gradas, no sólo la ínfima del altar, sin también las que suben a su plano, con *frontaleras de plata*, formando así un espléndido frontis *la barandilla de plata* de ambos lados y las dos soberbias y majestuosas lámparas.

Concurriendo, además, por la tarde<sup>46</sup>, la solemne procesión de Nuestra Señora del Rosario, con gran número de faroles de vidrios cristalinos, llevando la Virgen y el Niño *sus coronas de oro fino, guarnición de la toca de oro, y perlas muy gruesas*,

42 En tanto que, de acuerdo con los ceremoniales preestablecidos, no tardan en llegar Corregidor y Regidores, Jurados, Mayordomos y Cofrades de Sello y Pendón, al tiempo que forman las once compañías de la Ciudad para dirigirse a la plaza del Mercado. Acudiendo, pues, las autoridades «con vestidos muy costosos de tela y *vordaduras de plata y oro y joyas de mucho valor*, a caballo con primorosos aderezos, ricamente vordados, y con igualdad los hebillajes varios y el correa de seda».

Con interesantes y significativas descripciones, incluso, del lujo y esplendor presentes, como en el caso de los dos clarines de la ciudad, «con vestidos azules *flanqueados de platta*, y *sus armas de platta*, chupas y bueltas de casacas de grana con la misma guarnición», los cuatro porteros de sala, vestidos de terciopelo y damasco carmesí, y *las mazas de plata sobredoradas*, o los cuatro Reyes de Armas con las de Su Majestad *esculpidas de oro y plata* en pecho y espalda, y en las mangas las de la Ciudad, sobre tafetán carmesí vuelto. (*Relación inserta del Escribano Mayor del Ayuntamiento sobre las Honras Fúnebres de Felipe V y R. Proclamación de Fernando VI* (AMM. AC. 1746. Cfr. A. PEÑAFIEL, «Fiesta y celebración...» ob. cit., pp. 83-84).

Abundando aún más la información del *Ligero diseño...* al mostrar la presencia de «joyas de gran valor en los sombreros», o «en caballos con maravillosos aderezos, tapas y mantillas bordadas y frangueadas *de oro y plata*, y los estrivos y hebillas, *dorados o plateados y algunos de plata* y en los frenos diversas planchas y medallones *también de plata*» (ob. cit., p. 126).

43 Realizado por Juan de Miranda, «el lienzo sería alado, de altura de dos varas y la anchura correspondiente, y en esta ciudad se le hizo un regio *marco dorado* y bronceado, que todo, me dicen, haver importado cuarenta y cinco doblones, o ciento y setenta pesos de moneda antigua» (*Ligero diseño...* ob. cit., p. 99). De modo que, como se ha indicado, «la utilización de los retratos de los monarcas son el ejemplo de la presencia ideal del monarca con toda su carga simbólica: es parte de la imagen» (E. SERRANO, ob. cit., p. 24).

44 En tanto que sus balcones, corredores y hasta espacios intermedios estaban «riquísimamente aderezadas de preciosas colgaduras de damascos y telas *de oro y plata*, que en muchas partes formaban curiosos camarines para las Señoras de la primera nobleza...» (*Ligero diseño...* ob. cit., p. 107).

(Vid, para un estudio más detallado de la correspondiente Jura y ceremonia de Real Proclamación A. PEÑAFIEL, «Fiesta y celebración...» ob. cit., pp. 83 y ss.).

45 *Ligero diseño...* ob. cit., p. 140.

46 *Ibíd.*, p. 142.

*cadenas y Rosarios igualmente de oro y gran número de joyas de oro, diamantes y piedras preciosas, así como muchas madejas de perlas, luna de plata blanca y cetro de sobredorada, con otros tantos adornos de oro y plata dorada.*

Para, al día siguiente, nada más rayar el día, aparecer ya colocada en la fachada principal del edificio del Contraste una majestuosa y enorme tarjeta, adornada de florones de primorosa talla, *dorada en partes*, rematada *con cetro y corona de oro*, en cuyo centro podía leerse *en grandes letras de oro*: «Viva Nuestro Rey Don Fernando el Sexto y la Reyna Nuestra Señora»<sup>47</sup>. Siempre con gran asistencia de todos los vecinos, con presencia una vez más de máscaras y mojigangas, danzas de gitanos, sonido de pífanos, cajas, clarines y timbales, «y otros muchos instrumentos de cuerda y boca», dando lugar a una alegrísima confusión y apacible estruendo.

Al tiempo que, ya por la noche, se pasaría a la tan característica «función del Victor», portando la tarjeta el Corregidor, y depositándola a los pies del sitial sobre el que se hallaba el Retrato de Su Majestad, mientras se disparaban pólvora y Castillo y se mostraba en su máximo esplendor la iluminación de la Real Casa del Ayuntamiento. Todo ello unido, claro está, a las constantes aclamaciones del inmenso gentío en *Vivas* repetidos. Una vez más, la ciudad de Murcia había conseguido demostrar –como ya en un principio indicábamos– sus propósitos de firme y leal adhesión a la Causa Borbónica.

---

47 Ibídem, p. 147.



# Manuel García Crespo y el tabernáculo de plata para la Real Capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca

MANUEL PÉREZ HERNÁNDEZ  
*Universidad de Salamanca*

La extensa bibliografía existente sobre Manuel García Crespo (Tordesillas 1688-Salamanca 1766) nos exime de relatar aquí los aspectos biográficos y profesionales de uno de los plateros salmantinos más importantes, sin duda el más destacado de los activos en la Salamanca del siglo XVIII<sup>1</sup>.

---

1 J.C. BRASAS EGIDO, «Aportaciones a la platería barroca española». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 1975, pp. 427-444. IDEM, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980. IDEM, *La platería palentina*. Palencia, 1982. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luís García Crespo y su obra en Tierras de León». *Tierras de León* 1979, pp. 59-71. C. ESTERAS MARTÍN, «Obras inéditas de Manuel y Luís García Crespo en Badajoz». *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*. Cáceres, 1983, pp. 53-92. F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa en la diócesis de Coria (siglos XII-XIX)*. Cáceres, 1987. Y. KAWAMURA, *Arte de la platería en Asturias. Periodo Barroco*. Oviedo, 1994. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990. IDEM, *La platería de la ciudad de Zamora*. Zamora, 1999. IDEM, «Sobre la interdisciplinariedad de las artes: Manuel García Crespo y el Barroco salmantino». *Estudios de Platería. San Eloy* 2007. Murcia, 2007, pp. 271-297. F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, «Nuevas aportaciones a la obra de los plateros salmantinos Manuel y Luís García Crespo en la Basílica de San Isidoro de León». *Estudios de Platería. San Eloy* 2006. Murcia, 2006, pp. 341-356. L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, «Una obra inédita de Manuel García Crespo: el marco de plata de la Capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila». *Estudios de Platería. San Eloy* 2008. Murcia, 2008, pp. 371-390.

La obra de la que nos vamos a ocupar forma parte de la producción conocida de este artista incluso antes de que vieran la luz las numerosas publicaciones citadas en la nota anterior, y aunque ya no existía, pues había desaparecido en el transcurso de la Guerra de la Independencia, siempre fue catalogada, entre los que la conocieron, como *una obra maestra del arte de la platería*<sup>2</sup>.

La razón de volver sobre una pieza de la que ya nos habíamos ocupado en trabajos anteriores, y también otros investigadores, reside en el hallazgo de nuevos documentos que permiten conocer con total precisión el proceso seguido para su ejecución (debates sobre las trazas que se presentaron, artistas que intervinieron, modo de financiación...) y, lo que no es menos importante, abre la posibilidad de considerar este proyecto como una de las causas que provocaron la profunda renovación efectuada a mediados del siglo XVIII en la arquitectura y arte mueble de la Real capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca, una empresa en la que intervinieron algunos de los principales artistas en activo en la Salamanca de ese momento<sup>3</sup>.

Excepción hecha de las fechas propuestas por Gómez-Moreno para la realización de esta obra, 1758-1759, la que más se repite desde que fuera publicada por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos es 1756, pues es la que figura en el contrato de obra suscrito ante el escribano salmantino Joaquín de Mendoza Carrillo entre el Primicerio de la Universidad<sup>4</sup>, Francisco Ruiz García, y los plateros Manuel y Luis

---

2 Así lo afirma Modesto Falcón, *Salamanca artística y monumental ó descripción de sus principales monumentos*, Salamanca, 1867 (citamos por la edición facsímil editada por Caja Duero, 2000). Un comentario similar recoge Fernando Araújo, *La reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca*. Salamanca, 1884 (citamos por la edición facsímil de Caja Salamanca y Soria, 1983). Más escueta es la referencia contenida en el Catálogo Monumental de la Provincia de Salamanca de Manuel Gómez-Moreno (redactado a principios del pasado siglo, aunque no vio la luz hasta el año 1967). Sobre la desaparición de esta y otras obras de plata en la Provincia de Salamanca durante los conflictos que la asolaron en la Edad Moderna, M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Salamanca y la Guerra: Repercusiones en la platería». *REVSA. Revista de Estudios* 1997, pp. 61-84.

3 Para no abrumar con la extensa bibliografía existente sobre el edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca, y su capilla, realizamos una selección de los que consideramos fundamentales: M. GÓMEZ-MORENO, «La capilla de la Universidad de Salamanca». *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* 1913-1914, pp. 321-324. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y J. R., NIETO GONZÁLEZ, «Aportaciones a Simón Gabilán Tomé». *Archivo Español de Arte* 1981, pp. 29-60. J. ALVAREZ VILLAR, *La universidad de Salamanca. Arte y tradiciones*. Salamanca, 1972. F. PEREDA, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Madrid, 2000. J.R. NIETO GONZÁLEZ, «Escuelas mayores, menores y hospital del Estudio, siglos XIII-XX», en L.E. RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES (coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca II. Estructuras y Flujos*. Salamanca, 2003, pp. 375-456. En relación con sus bienes muebles, J.R. NIETO GONZÁLEZ y E. AZOFRA AGUSTÍN, *Inventario de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 2002.

4 La tercera acepción que el diccionario de la RAE recoge de este término es: En la Universidad de Salamanca, graduado elegido anualmente, alternando entre las facultades, que ejercía ciertas funciones económicas y gubernativas referentes a la capilla, y ocupaba el lugar inmediato al rector.

García Crespo<sup>5</sup>. No obstante queremos advertir que esa fecha solo indica el momento en el que se tomó la decisión de iniciar la ejecución del proyecto, suscribiendo al efecto el preceptivo documento de contrato de obra, pero como tantas veces sucede la gestación de la empresa precede, incluso en varios años, a su materialización, y éste es uno de esos ejemplos.

En todo caso una cuestión parece clara, la idea de realizar un tabernáculo, con todos sus complementos: graderías, sagrario..., para el servicio de la capilla universitaria precedió en el tiempo a la radical transformación que unos años después se realizó en ese lugar, y que supuso la ampliación en profundidad del recinto para permitir el acceso al camarín dispuesto en el primer cuerpo del retablo, donde precisamente fue colocado el tabernáculo, modificación del cuerpo de luces, realización de una nueva bóveda que dejó oculta la que Fernando Gallego pintó para la biblioteca, y que desde la reforma del siglo XVI había sido la de la propia capilla, o la sustitución del viejo retablo de Felipe Bigarny por uno de mármoles y jaspes diseñado por Simón Gabilán Tomé (lám. 1).

Por lo tanto no resulta baladí preguntarnos por la integración del tabernáculo de plata que se pensaba hacer en un marco como era el altar mayor de la capilla, caracterizado por su heterogeneidad (pues en él coincidían un retablo del XVI, otro repleto de reliquias realizado en el siglo XVII, y dos altares más con los lienzos de San Juan de Sahagún y Santo Tomás de Villanueva, obra de Claudio Coello, ambos en unos marcos de gran barroquismo), una circunstancia que, como veremos, no pasó inadvertida para los miembros del claustro. Del mismo modo que deberíamos interrogarnos sobre hasta qué punto el tabernáculo de plata pudo condicionar la estructura del retablo que solo unos años después se encargó de realizar Simón Gabilán Tomé, y que en nuestra opinión fue determinante.

La primera noticia que hemos encontrado en el archivo de la Universidad de Salamanca donde se plantea la necesidad de realizar un tabernáculo de plata está contenida en el acta del claustro de primicerio celebrado el 10 de junio de 1743 (trece años antes de que se procediera a la materialización de la empresa), aunque como se desprende de la proposición puede que la idea hubiera que adelantarla algunos años:

*...Leyda la cedula el dicho señor primizerio dijo que haviendo oido a señores primizerios sus antecesores el deseo que havian tenido de que se hiziese para la Real Capilla de San Jerónimo un tabernáculo dezente para poner a Su Majestad por Semana Santa y dia de la Fiesta que se le haze, y en otra qualquier funcion que se ofrezca, y pareciendole cosa muy justa y correspondiente al mayor culto del Señor, authoridad y grandeza de la Universidad, quien al presente se halla con mas de doscientos y cincuenta*

---

5 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Noticias sobre el arquitecto Andrés García de Quiñones». *Archivo Español de Arte* 1968, pp. 35-43.





LÁMINA 1. Capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca. Interior.

*mil reales en arcas con lo que esta para entrar en ella, el Mayordomo ofreciendo este a mas el pagar el coste de la obra, para la que se ha valido de maestro de la primera habilidad de esta ciudad el que ha hecho una traza muy luzida la que presentó en el claustro y coste de ella el siguiente: de Mil y trezientas onzas de plata importan 26000 reales, de oro para dorar parte del retablo, que ha de ser de dos varas y dos tercias de alto 3765 reales, de echuras a diez reales por onza 13000 reales, de el alma de madera 800 reales. Que todo importa 43565 reales...<sup>6</sup>.*

Según se desprende del extracto anterior parece que la iniciativa ya se había tomado por parte del Primicerio, Miguel Joly, y lo que presentaba a los claustrales para su aprobación eran el diseño y el coste estimado, cantidad que podría verse reducida al disponer la Universidad de *algunas alajas de plata muy pesadas las que se podian desazer...*, y por la que se podrían obtener hasta 6000 reales, quedando el

<sup>6</sup> Archivo de la Universidad de Salamanca (en adelante AUSA). Actas de Sesiones de Claustro de Primicerio (1653-1752), sig. 833, ff. 275r-276v.

gasto de dicha obra en 37565 reales. Sobra decir que lo que no desvela el documento es la identidad de la persona que realizó la traza, al que se refiere con la expresión *maestro de la primera habilidad*.

Como suele ser norma habitual en este tipo de asuntos los presentes no tomaron ninguna decisión, agradecieron al Primicerio la iniciativa, y designaron una comisión de cuatro personas para *que cotejen esta traza que se ha mostrado con otras para que en vista de ellas se pueda hazer una obra vistosa, luzida y de menos costa que la que se ha expresado*.

No tardaron mucho los comisionados en cumplir su cometido, y en el claustro de primicerio celebrado el 24 de julio de 1743 dieron cuenta de lo encomendado:

*...havian visto diversas obras y trazas, y su reverendisima presento tres en claustro que vio la Universidad. Una de quatro columnas, cuyo coste era cuarenta y cinco mil reales; otra de dos columnas con sus gradas, su costa 37000 reales, y otra de aguilas su costa 39400 reales...<sup>7</sup>.*

Recogen además en su informe que la universidad dispone de muchas piezas de plata que o son viejas y están deterioradas o no tienen uso, entre ellas un arca y una fuente, que pueden fundirse y con lo que valen pagar el coste de las nuevas que se hicieran, y aún sobrarían 300 onzas de plata.

Un dato destacable es la referencia a la denominada traza de águila, por su originalidad, pues las otras dos responden al tabernáculo tipo baldaquino más habitual. Una vez más no se menciona el nombre del o los artistas que proporcionaron dichas trazas, si bien la referencia al último diseño nos hace suponer la intervención de Manuel García Crespo, que por esos años había fabricado un expositor de esas características para el colegio real de la Compañía de Jesús<sup>8</sup>; de ser así sería una muestra del éxito alcanzado por ese modelo, que pronto se adoptó por los principales plateros salmantino para emplearlo en los conjuntos de sacras.

El proyecto parecía que llevaba vías de materializarse pronto, de hecho en esa misma sesión se otorga permiso al platero Francisco Villarroel para que pueda dirigirse a los miembros presentes y transmitirles una petición que les quiere hacer, *en que dijo haver treinta años se hallava con el honroso titulo de platero de la Universidad en cuio tiempo la havia servido puntualmente en las obras que se le havian encargado, y noticioso aora se quiere hazer para la Real Capilla un trono de plata suplica se le tenga presente para dicha obra haziendosele presente las trazas que para ella se huviesen formado para en su vista hazer...* Se deduce de esta información que la noticia de esta obra ya había llegado a oídos de algunos plateros,

<sup>7</sup> Ibídem, ff. 276v-278v.

<sup>8</sup> Una reproducción del mismo en: M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Sobre la interdisciplinariedad de las artes...» ob. cit., p. 295.

y que el viejo Francisco Villarroel (+1749) hacía valer su condición de platero de la Universidad para ser él quien la ejecutara<sup>9</sup>.

Se procedió a continuación a votar sobre los diseños presentados, y *se escogía por algunos señores la traza de las Aguilas por ser muy vistosa, luzida y de menos costa...* La votación no llegó a concluir, pues al llegar al turno del señor Sagar-doy este anunció que D. Manuel Antonio Rojo, prebendado de Méjico y antiguo alumno del Estudio había comunicado que D. Pedro Malo, miembro también del claustro, y en ese momento oidor más antiguo de la audiencia de Méjico, le había expresado su intención de enviar alguna alhaja a la Universidad. Solicitaba por lo tanto esperar a tomar la decisión a ver si esa noticia tenía efecto y podía aplicarse a esta obra, y añade más: *se podia pedir a hijos de la misma Universidad que estan en puestos si gustasen contribuir con algunas cosas...*<sup>10</sup>. Esta circunstancia, unida a la duda planteada por algunos asistentes sobre la facultad de este claustro para tomar una decisión sobre el particular, por tener que disponer de dinero procedente del arca de la Universidad, impidió que se tomara una decisión. Se cierra así el primer intento por llevar a efecto esta obra, una cuestión que no volvería a tratarse hasta transcurridos trece años, en 1756.

Si bien en ningún momento quedan claros los motivos que impulsaron a los miembros del claustro universitario celebrado en 1743 a tomar una iniciativa de este tipo, somos del parecer que éstos no puede desligarse de lo que por esos años se había hecho, se estaba haciendo, o estaba previsto hacer en otros templos salmantinos. La potenciación de la presencia real de Cristo en la eucaristía impulsada por el Concilio de Trento, generalizada por los sínodos diocesanos, se tradujo en una pérdida de protagonismo del altar mientras se acrecentaba la del expositor integrado en el retablo, cuando no era él mismo un gran expositor, como receptáculo destinado a la exaltación del Sacramento<sup>11</sup>. Así sucede en ejemplos como el retablo mayor de la iglesia del colegio real de la Compañía de Jesús, el de la iglesia del convento de San Esteban o, el más próximo en el tiempo a la obra que nos ocupa, el efímero tabernáculo de madera diseñado por Alberto de Churriguera para la catedral de

---

9 Como él mismo manifestó en ese mismo claustro, no pudo acreditar su condición de platero universitario, pues solo contaba con la palabra que en su momento le dio el primicerio Manuel Navarro. No obstante lo anterior, si constan trabajos para la institución, en 1716 y 1749, y en el primero, donde se le encargaron seis ciriales de plata, figura como platero titular de la Universidad. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 185.

10 Debíó ser ésta una práctica habitual, como lo demuestran las misivas que el ayuntamiento de Pamplona y la parroquia de San Cernín enviaron entre 1698 y 1701 a diferentes personas para que contribuyeran a la edificación de la capilla de San Fermín. M.C. HEREDIA MORENO, M. DE ORBE SIVATTE y A. DE ORBE SIVATTE, *Arte hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*. Pamplona, 1992, p. 21.

11 Sobre esta cuestión, A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías». *Imafronte* 1987-1989, pp. 225-258.

Salamanca<sup>12</sup>. Por si no fuera suficiente, los altares de las principales iglesias habían visto renovada su imagen por medio de frontales, gradas y credencias de plata que contribuyeron con su brillo a realzar el protagonismo de esa parte del templo y de las ceremonias que en él se desarrollaban.

Por el contrario, como ya hemos dicho, la capilla universitaria, y particularmente el altar mayor, mostraban una imagen heteróclita, en la que convivían muebles recargados como el retablo de principios del siglo XVI, con otros más austeros como el altar destinado a contener las reliquias que al Estudio había regalado el obispo Sancho Dávila, o el exuberante barroquismo de los marcos que rodeaban los lienzos pintados por Sánchez Coello. En ese contexto se pensó ubicar inicialmente el tabernáculo de plata, aunque el devenir del tiempo, y de manera particular la reforma integral de la capilla emprendida a partir de 1760, terminaron integrándolo en un programa más en armonía con la sensibilidad artística del momento.

Habían transcurrido trece años desde que se planteara el problema de si era competente o no el claustro de primicerio para decidir sobre esta obra, o por el contrario la decisión correspondía al claustro de diputados de la Universidad. Cuando el tema se retoma en el claustro de primicerio celebrado el 13 de abril de 1756<sup>13</sup>, determinaron en primer lugar la competencia de este claustro para tomar una decisión sobre el particular, y designaron al Primicerio de ese año, Francisco Ruiz García, y al maestro fray Joseph Carrio comisarios para dicha obra. El acuerdo se tomó de forma unánime, no obstante entre las voces que se oyeron se recoge una que nos interesa destacar, pues conecta con lo que antes apuntábamos, la necesidad de ordenar la serie de muebles que en ese momento componían el altar. Así, el Dr. D. Tomás Bajo, que compartía la necesidad de seguir adelante con la obra del tabernáculo, *dixo era de sentir se havia de empezar primero por otro camino, como era el que los altares que estan a los lados del altar mayor se idease el ponerlos de modo que mirasen a la puerta de la capilla*. Intervino también otro miembro, Felipe Santos Domínguez, de sus palabras destacamos los elogios que dispensó al artista elegido para llevarlo a cabo: *que esta obra ejecute Manuel Garcia Crespo, sugeto que sus obras son las mejores que en Salamanca se fabrican, y aun en todo el reyno*.

El acuerdo anterior fue el que sirvió de base para la escritura de obra que unos meses después suscribieron, de una parte, D. Francisco Ruiz García, en su calidad de Primicerio del Estudio salmantino, y de la otra Manuel García Crespo junto a su hijo Luís García de Coca. Se trata de un documento bien conocido<sup>14</sup>, de él des-

---

12 Un estudio de esta obra, con una lectura de su impacto en el espacio catedralicio, antecedentes bíblicos, programa iconográfico que desarrollaba y posterior desaparición fue el tema del Trabajo de Grado realizado por Mariano Casas. M. CASAS HERNÁNDEZ, *Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y el coro de la catedral nueva de Salamanca*. Trabajo de grado defendido en la Universidad de Salamanca, 2008. Inédito.

13 AUSA. Actas de Sesiones de Claustro de Primicerio (1752-1781), sig. 834, ff. 8r-10r.

14 Fue dado a conocer por A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Noticias sobre el arquitecto...» ob. cit.

tacamos que la traza había sido reconocida, y aprobada, por los arquitectos Juan de Sagarbinaga y Andrés García de Quiñones. Se trataba de una obra compuesta por tabernáculo, gradería y sagrario de plata, este último iría colocado entre las gradas; su peso ascendería a 2000 onzas de plata, poco más o menos, cobrando el platero por la hechura a 11 reales por onza labrada. El sagrario se adornaría con cuatro columnas de ágata, que tiene la Universidad, y en la puerta iría un relieve con la escena del Sacrificio de Abraham, como así se hizo (lám. 2). Respecto a la iconografía del tabernáculo, llevaría una medalla con la imagen de San Jerónimo encima del arco, y como remate las armas de la Universidad y la tiara con las llaves; entre las columnas se colocarían cuatro figuras en bulto redondo *de las quatro ciencias o virtudes, lo que mexor pareciere a dichos señores comisarios*. Se fijó la víspera de la fiesta del Sacramento del año 1757 como fecha en que debería estar acabado y colocado, ya veremos que no fue así.

Una vez adjudicada la obra la principal causa de preocupación entre los miembros del claustro salmantino fue la de su ubicación y protección, ambas derivadas de la imposibilidad de encontrar el lugar idóneo para alojarla de forma permanente en un marco tan heterogéneo como el del altar mayor de la capilla universitaria. Así, en el claustro de primicerio celebrado el 16 de septiembre de 1756 se comunica a los asistentes que la obra se está realizando, y que está prevista su finalización para el mes de febrero o marzo venidero<sup>15</sup>. Y añade:

*...y que siendo alhaja tan especial parece forzoso hacerle una caja correspondiente para el aseo, como por los inconvenientes y perjuicios que tuviera en que puesto una vez se hubiese de desarmar para resguardarlo en otra parte, pues consiste en muchas piezas mui delicadas...*

Se expresó por algunos la conveniencia de que dicha caja tuviera dos llaves, por otros que debería ir adornada en el frente con una cuadro de San Jerónimo, y alguno más indicó la necesidad de hacer *un altar a correspondencia de la alhaja que se está fabricando*. De estas intervenciones se infiere la existencia de un problema relacionado con la ubicación del tabernáculo, y las soluciones «provisionales» que se ofrecieron, una circunstancia que se resolvió con la decisión adoptada unos años después de sustituir el viejo retablo por uno nuevo, y la realización de un camarín para colocarlo en él de forma permanente (lám. 3).

Ya dijimos que a pesar del plazo convenido en el contrato de obra su ejecución se demoró más tiempo del previsto, de hecho su finalización y colocación en la capilla de San Jerónimo fue comunicada a los miembros del claustro en la sesión celebrada el 13 de octubre de 1759, junto con el coste final que había tenido, 175012

---

15 AUSA. Actas de Sesiones de Claustro de Primicerio (1752-1781), sig. 834, ff. 13r-15r.



*LAMINA 2. Manuel García Crespo. Sagrario de plata del retablo.*



LAMINA 3. Capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca. Camarín del retablo.

reales y 30 maravedíes<sup>16</sup>. Señalaron los comisarios de la obra que la demora se había debido a un accidente que había tenido el maestro platero, una caída que le mantuvo seis meses enfermo. Se comisiona al Primicerio para que felicite al platero por la excelente obra que había realizado.

<sup>16</sup> Ibídem, ff. 22r-23v.

En ese mismo claustro se vuelve sobre la conveniencia de buscar una fórmula para su mejor resguardo y lucimiento: ...y de ponerse el altar lo mejor que pudiera ser para la mayor decencia..., un deseo que se hacían extensivo a los dos altares colaterales en los que estaban los cuadros con las imágenes de San Juan de Sahagún y Santo Tomás de Villanueva<sup>17</sup>, encargando a las mismas personas que habían hecho el seguimiento de la obra del tabernáculo buscar la mejor solución:

*...para que vean, examinen, i reconozcan el mejor modo que se pueda hallar para el mayor lucimiento i resguardo de dicho tabernaculo, y para que los colaterales donde estan los dichos dos santos queden con la mayor decencia que se pueda allar i aya posibivilidad (sic) de ponerse y asi sea publico, y que los maestros que se busquen agan las trazas para que se bean y reconozcan i se ejecute lo mejor...*

Apenas habían transcurrido unos meses de este debate cuando en el claustro de primicerio celebrado el 29 de abril de 1760 los comisionados hicieron presentes a los asistentes las trazas que Simón Gabilán Tomé y Miguel Martínez habían hecho del retablo que se pensaba construir<sup>18</sup>, así como el parecer que sobre ellas había emitido Juan de Sagarbinaga:

*...trazas que estavan pendientes sobre los asientos donde se sientan los Señores Rector y Canzelario, para que todo el claustro las pudiese ver; las de los lados estavan formadas por Don Simon Gavilanes, maestro arquitecto y estatuario, vien conocido, y la de en medio por Miguel Martinez, tallista, pero que haviendolas consultado con Don Juan de Sagarbinaga, que es el grande arquitecto que gobierna la obra de la Santa iglesia Catedral y Colegio mayor de Oviedo, le havia asegurado que la del costado derecho era la mejor de todas, porque estava mas acomodada al sitio, a lo que havia de favricar en el, y a las yntenciones de la Universidad...*

Por si quedaba alguna duda sobre la influencia que el tabernáculo ejerció en la decisión de realizar el nuevo retablo<sup>19</sup>, estas quedan disipadas leyendo el acuerdo tomado en esa sesión:

---

17 Se trata de los dos lienzos pintados por Claudio Coello que actualmente se encuentran en la capilla de la Venerable Orden Tercera del Carmen de Salamanca, pinturas que la historiografía local siempre consideró que procedían del desaparecido convento de San Agustín, cuando la realidad es que se hicieron para la capilla universitaria. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Patrimonio disperso de la Universidad de Salamanca: dos lienzos de Claudio Coello y el calvario del primitivo retablo». En prensa.

18 AUSA. Actas de Sesiones de Claustro de Primicerio (1752-1781), sig. 834, ff. 25v-27v.

19 La historiografía sobre esta obra había relacionado esa iniciativa con la proclamación de la Inmaculada Concepción como patrona de la Universidad, un acuerdo que se tomó en el claustro celebrado el 19 de junio de ese mismo año.



*...que este negocio se cometa enteramente y con plenisimas facultades a los Señores Ruiz y Reverendo Carrio con asistencia del señor Primicerio que es o fuere, para que determinen, como les pareciere, la materia, forma, primor, y adorno de la obra acordada, para resguardo y mayor lucimiento del nuevo tabernaculo...*

En ese mismo claustro el Primicerio también dio lectura a la petición cursada por Manuel García Crespo para que él y su hijo fueran nombrados plateros de la Universidad:

*...Asimismo su reberendisima dijo que el platero Manuel Garcia Crespo, pedia y suplicava para si, y para su hijo Luís, titulo de platero de la Universidad sin dispendio alguno. Y que esto no parecia pura gracia, pues por la primorosa obra del tabernaculo no se le havia gratificado a correspondenzia, siendo asi que para que el tabernaculo luciese havia dicho artifice mandado a sus oficiales limpiasen con el maior cuidado como lo hicieron, toda la plata de la capilla, sin haver pedido por este trabajo, que fue molesto, y ocupo algunos dias, la mas ligera remuneración, Y que a mas de eso si la Universidad le conzedía el expresado titulo se lograria que todos los años por Semana Santa se limpiase, y lavase el tabernaculo, y toda la plata del altar, como prometia el referido Manuel Garcia, y estos años ha practicado con el cavildo, de quien es platero titular...*

A esta petición accedieron unánimemente todos los presentes.

El destino de esta obra, como tantas otras obras de plata, fue su fundición durante la Guerra de la Independencia, aunque de ello ya nos ocupamos en otra ocasión<sup>20</sup>. Desconocemos el momento preciso en que el conjunto realizado por este platero fue entregado para hacer frente a los gastos de la guerra, una exigencia que llegó de ambos bandos, que se resolvía empleando toda la plata y oro que hubiese, excepto la muy precisa para el culto. La Universidad no se libró, y la mayor parte de su plata fue entregada en los años 1808, 1809 y 1812, en el primero de los casos a la Junta Suprema Militar, en los otros dos a las tropas francesas. En la actualidad, en el camarín del retablo, tras el lienzo que representa a los doctores de la universidad salmantina jurando el dogma de la Inmaculada Concepción, se encuentra un anodino tabernáculo de madera policromada y estucada imitando mármoles que fue donado en 1815 por el que fuera obispo de Urgel y catedrático de cánones del Estudio, D. Francisco Antonio de la Dueña y Cisneros (lám. 3)<sup>21</sup>.

20 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Salamanca y la Guerra...» ob. cit.

21 J.R. NIETO GONZÁLEZ y E. AZOFRA AGUSTÍN, ob. cit., p. 195.

# Una obra desconocida de Rodrigo de León en el Tesoro de la Catedral de Córdoba

M<sup>a</sup> ÁNGELES RAYA RAYA  
ALICIA CARRILLO CALDERERO  
Universidad de Córdoba

El Tesoro de la Catedral de Córdoba ha sido estudiado con frecuencia a través de diversos trabajos, que lo han abordado desde distintas perspectivas. La mayoría de las veces el interés se ha centrado en una pieza singular como es la Custodia de Enrique de Arfe<sup>1</sup>, estudiada desde diferentes puntos de vista por parte de los investigadores, pero siempre resaltando su incuestionable valor artístico. Otras piezas han sido valoradas como obras destacadas de un platero concreto, es el caso de las obras de Rodrigo de León estudiadas por la profesora Dabrio González<sup>2</sup>, mientras que, en otras ocasiones, han formado parte de exposiciones y han sido recogidas en Catálogos<sup>3</sup>

---

1 J. MARTÍN RIBES, *Custodia procesional de Arfe*. Córdoba, 1983, M.J. SANZ SERRANO, *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000 o F. LARA ARREBOLA, «Organización arquitectónica de la custodia procesional de la Iglesia Mayor de Córdoba. Simbología de sus elementos constructivos», en J. ARANDA DONCEL (coor.), *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991, pp. 139-162, en el que destaca un estudio pormenorizado desde el punto de vista del mensaje, analizando los temas iconográficos y abordando el significado iconológico.

2 M.T. DABRIO GONZALEZ, «Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2002. Murcia, 2002, pp. 107-126.

3 D. ORTIZ JUÁREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa: catálogo*. Córdoba, 1973; M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica cordubensis*. Córdoba, 1993; M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Córdoba 1492. Ambiente artístico y cultural*. Córdoba, 1992; AA.VV., *La Iglesia en América: Evangelización y Cultura*. Pabellón de la Santa Sede. Sevilla, 1992 o AA.VV., *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, 2000.

o de trabajos de más amplio alcance<sup>4</sup>. En los últimos años, el estudio de la platería de la Catedral de Córdoba también ha sido abordado desde los inventarios<sup>5</sup>. Sin embargo, y a pesar de lo expuesto, no siempre se ha podido seguir con estos instrumentos las piezas que allí aparecen registradas. En efecto, éste ha sido el principal problema que nos ha surgido a la hora de abordar el estudio del *Portapaz de La Piedad* marcado por Rodrigo de León (lám. 1), pues las noticias son tan parcas que distorsionan la obra que vamos a estudiar. Así las cosas, Rafael Ramírez de Arellano en su Inventario Catálogo indica: «(...) tres portapaces de oro: dos de ellos de igual labor y otro diferente» y prosigue: «Los dos regalados por el duque de Segorbe en 1581. El autor fue Rodrigo de León y llevan su firma. El otro está avalorado por un relieve de la Virgen teniendo en sus brazos a Cristo muerto. Este carece de esmaltes»<sup>6</sup>. Una descripción que no coincide con el *Portapaz* que hay en el Tesoro, ya que completa su decoración con esmaltes de gran belleza. Este comentario levantó nuestra curiosidad y nos llevó a releer toda la bibliografía relacionada con la catedral cordobesa. En esta búsqueda, nos encontramos con noticias contradictorias en cuanto al estilo de la obra, y así Orti Belmonte, cuando alude al «tesoro» y comenta los portapaces que el duque de Segorbe había regalado en 1581, obra de Rodrigo de León, expone: «(...) autor también de otro de estilo plateresco, con representación de la Virgen y Cristo muerto en los brazos»<sup>7</sup>. Buscando un apoyo a nuestro estudio, a pesar de que las marcas indicaban que era obra del maestro, nos llevó a releer a Ortiz Juárez y observar que en el estudio de los punzones de este platero, entre las piezas estudiadas menciona: «(...) otro portapaz de madera forrado de plata en la misma catedral»<sup>8</sup>. Como se puede observar son muy escasas las noticias que tenemos acerca de este objeto y por ello, a través de este trabajo, pretendemos ampliar el número de piezas marcadas que guarda la catedral y valorar su importancia dentro del desarrollo del estilo del maestro.

4 M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998. El autor hace una selección de las piezas que atesora la catedral con lo cual está justificada la ausencia de la obra que nos ocupa en este trabajo; y F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006.

5 M.A. RAYA RAYA, «La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2006. Murcia, 2006, pp. 611-629, M.A. RAYA RAYA, «La catedral de Córdoba: un nuevo inventario del siglo XVI. Apreciaciones acerca de su realización y estudio de sus piezas más significativas», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2009. Murcia, 2009, pp. 629-652 y M.A. RAYA RAYA, «El tesoro de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios: un inventario de 1628», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy* 2010. Murcia, 2010, pp.629-650.

6 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Inventario Catálogo histórico artístico de Córdoba* (con notas de Valverde Madrid). Córdoba, 1983, pp. 92-93.

7 M.A. ORTI BELMONTE, *La Catedral-Antigua Mezquita y Santuarios cordobeses*. Córdoba, 1970, p. 153. Una vez más la descripción no se correspondía con la obra que teníamos ante nosotras y, sobre todo, distrajo nuestra atención y no le dimos importancia a esta puntualización, al matizar que era de estilo plateresco.

8 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 76. La descripción del portapaz es muy breve y muy de pasada. Sin que exista una imagen que permita identificar la pieza.



LAMINA 1. Rodrigo de León. Portapaz de La Piedad. Catedral de Córdoba.

## 1. LOS INVENTARIOS Y EL PORTAPAZ DE RODRIGO DE LEÓN

En el año 2010, la profesora Raya Raya publicaba en *Estudios de Platería. San Eloy 2010* el inventario catedralicio realizado en 1628, un trabajo en el que daba a conocer las piezas citadas en esta relación de las joyas y demás objetos que pertenecen al Tesoro y que han llegado hasta nuestros días. Al realizar el análisis de los portapaces abordó el estudio de aquellas piezas que eran identificables y se correspondían con la descripción que de ellas se hacía en el inventario y, al respecto, nos llamó la atención un *Portapaz* que representaba la Madre llevando a su hijo muerto en sus brazos delante de la Cruz, que por fecha de realización y características debía estar citado en esta relación. Sin embargo, en el inventario no estaba recogido, de acuerdo con lo que nosotras veíamos, sólo aparecía «*otro portapaz de plata dorada con una ystoria del Descendimiento de la cruz y un escudo de las cinco llagas que ubo la yglesia del pontifical del sr obispo Don Martín de Mendoza que pesa cuatro marcos y tres reales*»<sup>9</sup>. El Portapaz que mirábamos no coincidía con la descripción del documento y, sin embargo, sí se correspondía con el momento en que fue donado por el obispo Fray Martín de Córdoba y Mendoza (1578-1582)<sup>10</sup>. Como ya señaló Raya Raya en su estudio, este *Portapaz* hoy no se conserva<sup>11</sup> y se desconoce que ocurrió con él pues no aparece mencionado en inventarios posteriores.

En la misma línea, hay que señalar que no se prestó atención a un *Portapaz* que en el inventario aparecía descrito como: «*otro portapaz de ebano con el Descendimiento de la Cruz en una capa de plata y dos columnas de plata y los frisos esmaltados de oro con su funda que la dio Juan de Mora capellán de la Sangre esta quebrado no se pesa hasta que se adereçe*»<sup>12</sup>. Al resaltar que era de ébano distrajo la identificación de la pieza, error que ahora subsanamos, ya que la consulta de otros inventarios que conserva el Archivo Catedralicio permite identificar y valorar la pieza que ha llegado hasta nuestros días.

En efecto, en el inventario de 1704 se recoge, «*otro portapaz de evano, con el descendimiento de la Cruz, en una chapa de plata, i dos columnas de plata, i dos frisos esmaltados de oro, con su funda. Diola a esta sta Yglesia, Joan de Mora Ca-*

9 ARCHIVO CATEDRAL DE CÓRDOBA (ACC). Caja 142. Inventario 1628, f. 29r.

10 Hijo del Conde de Cabra, fue obispo de Córdoba desde el 1578 hasta 1581. Hizo importantes donaciones y patrocinó obras de gran interés en el Convento de San Pablo, Iglesia de San Andrés y Sagrario de la Catedral de Córdoba. Para la cronología de los obispos de la Diócesis de Córdoba, véase: J. GÓMEZ BRAVO, *Catálogo de los Obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado*. Tomo II, Córdoba, 1778.

11 M.A. RAYA RAYA, «El tesoro de la Catedral...» ob. cit., p. 641.

12 ACC. Caja 142. Inventario 1628, f. 29r. En otra letra pone: *La plata desta portapaz es dos marcos y unas onça*. El resaltar que se trataba de una pieza realizada en ébano es lo que distrajo nuestra atención e hizo que no nos fijáramos en la descripción de la pieza. Por otro lado, el haber identificado el tema iconográfico con el Descendimiento suscitó la duda de que si se trataría de otra pieza distinta a la que teníamos delante.

*pellan qye fue de la Sangre, y la plata que tiene pesa dos marcos, i una onza 2m y 1on*»<sup>13</sup>. La misma descripción aparece en el inventario de 1762, aunque en este caso varía el peso, ya que aparece reflejado solamente en onzas<sup>14</sup>. Un siglo después, el 2 de diciembre de 1873, don Vicente Cándido López, dignidad de Maestrescuela y Obrero mayor de la Catedral de Córdoba, realiza un nuevo inventario<sup>15</sup> y al recoger los portapaces que posee la Fábrica reseña: «*Item otro portapaz de Evano con el descendimientode la cruz, con una chapa de plata sobredorada, tiene un Rubí arriba, y una esmeralda abajo, con dos columnas y dos frisos esmaltados de oro. Diolo a esta sta Iglesia Juan de Mora, Capellán de la Capilla de San Acacio, según referido inventario pesará la plata que tiene 16 onzas*»<sup>16</sup>. Después de muchos años sin efectuar una compilación de las piezas que atesoraba la iglesia mayor, en el año 1991 se lleva a cabo por indicación de la Dirección General de Bienes Culturales y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico un nuevo inventario<sup>17</sup>. En él se catalogan 238 piezas y entre ellas se contabiliza el *Portapaz* que nos ocupa pero su clasificación es incorrecta<sup>18</sup>, ya que lo catalogan como pieza anónima, omitiendo el punzón y el tema que lo adorna además de atribuirle una fecha errónea, sólo la imagen que acompaña la ficha permite identificar la obra con la que nosotras estudiamos.

## 2. EL LEGADO DE JUAN DE MORA, CAPELLÁN DE LA CAPILLA DE LA SANGRE

Una vez reconocido el objeto de nuestro estudio, vamos a centrarnos en el comitente, es decir, la persona que donó esta pieza al Tesoro. A pesar de que no tenemos muchos datos sobre su vida y personalidad, sí podemos perfilar algunos acerca de su figura, ya que no es desconocido, puesto que las Actas Capitulares revelan algunas noticias sobre él, incluso en investigaciones anteriores ya recogimos su figura<sup>19</sup>. En

13 ACC. Caja 143, Inventario 1704, fol. 43v.

14 ACC. Caja 142, Inventario realizado en Córdoba a diez días del mes de enero de 1762, s/f: «*otro portapaz debano, con el Descendimiento de la Cruz, con una chapa de plata sobredorada, un rubí arriba, i una esmeralda avajo, con dos columnas y dos frisos esmaltados de oro; diolo a esta sta Ig<sup>a</sup> Juan de Mora, Capellan de la Sangre; pesara la plata que tiene, diez y siete onzas*».

15 En la realización de este inventario se alude a un decreto dado el 12 de junio de 1872. ACC. Cajón 142.

16 *Ibídem*, s/f.

17 ACC. *Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica*. Centro de documentación de la Junta de Andalucía. Realizado por el Equipo dirigido por D. Federico Castro Morales de la Universidad de Córdoba.

18 *Ibídem*, f. 6. Tipología: Portapaces. Autor: Anónimo cordobés. Cronología atribuida: 1600/1632. Estilo: Renacimiento. Escuela: Escuela Andaluza. Material: Plata/ Oro/ Pasta vítrea. Técnica: Cincelado. Medidas: 20 por 16 cm.

19 Hemos aludido a él en diversos estudios que hemos realizado sobre la Catedral de Córdoba, en especial cuando hemos centrado nuestra atención en el retablo mayor y en la figura de fray Diego de Mardones. Para ello véase: M.A. RAYA RAYA, *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, p. 231.

efecto, Juan de Mora era capellán perpetuo de la capilla de la Sangre<sup>20</sup> y debía de gozar de un cierto prestigio entre el Cabildo catedralicio ya que en 1601, el 15 de noviembre, se le acepta la petición que hace de castigar a los clérigos que han sido culpables de alcanzar un breve de que no sean examinados<sup>21</sup>. El 4 de diciembre de 1607 solicita permiso al Cabildo para viajar a Flandes con el fin de «estampar « un libro que había escrito sobre Empresas Morales; le dan conformidad sobre este asunto, aunque ignoramos si finalmente realizó el viaje ni cuanto tiempo pasó fuera de Córdoba<sup>22</sup>, así como si llegó a publicar su libro.

Pasará algún tiempo sin que tengamos noticias de él, y será el día 7 de mayo de 1610 cuando, en Cabildo ordinario, don Pedro Gómez de Cárdenas lleve una propuesta de Juan de Mora en la que exponga que dejará toda su hacienda al cabildo a cambio de una serie de prerrogativas, dádivas que, por su parte, el Cabildo acepta<sup>23</sup>. Su estado personal debe ser bastante precario ya que el sábado 5 de junio, se convoca cabildo extraordinario para leer el testamento del capellán de la Sangre y decidir que se encargue de su entierro el Cabildo y que reciba su cuerpo en el Arco de las Bendiciones<sup>24</sup>. Se hacen una serie de puntualizaciones y se decide que será enterrado donde él había solicitado: «en el arco entre los dos coros».

A partir de este momento las alusiones al testamento del capellán Mora son continuas y se van conociendo sus bienes raíces, que ascienden a unas casas solariiegas en la Plaza de la Trinidad, a otras casas en la plaza de Santa Catalina y otras

20 La capilla de la Sangre se localiza en el muro oeste de la Catedral de Córdoba. Fue fundada el 22 de noviembre de 1398 por el obispo Don Fernando González Deza bajo la advocación de las Once mil Vírgenes; esta advocación sería cambiada en 1463 por el don Fernán Ruiz de Aguayo, chantre de la catedral y sobrino del obispo, por la de San Acacio. En 1463 el Papa Pío II aprueba la constitución de seis capellanías y dos sacristanías para esta capilla. M. NIETO, ob. cit., p. 358.

21 ACC. Actas Capitulares de 24 de julio de 1600 a 13 de Diciembre de 1601, tomo 34, f. 218r, 15 de noviembre de 1601. El Cabildo atiende la propuesta de Juan de Mora y proveyó que se haga justicia y se escriba a Roma.

22 ACC. Actas Capitulares de 21 de Julio de 1606 a 22 de abril de 1610, tomo 37, f. 239v: «el qual beneplácito no se entienda en quanto a la residencia personal redistribuciones quotidianas». Puntualizaciones que son muy interesantes ya que sólo se le da el permiso para que realice el viaje.

23 Ibídem, f. 7r y v.

24 Ibídem, f. 13r. «Auiendo precedido llamato para uer a orade prima el testamento del ldº Juan de Mora presbitero Capellan del Chantre Aguayo difunto, y uer en que forma se enterrara, y llamar pª ello, auiendo uisto el dicho testamento, y uotadose por pelotas secretas coforme al estatuto si le enterraria el cabº salio por gracia que entierren saliendo aregeuir su cuerpo al arco de las bendiciones condistribucion de ochenta ducado entre los presentes y interese los cuales ochenta ducados por ahora sesaquen de la mesa capitular hasta que s pueda cobrar de los bienes y hacienda del sobredicho, y boluerlos a ella, y nombraronse quatro sres beneficiados que vayan a casa del dicho difunto para venir acompañándole con manteos, y asi mesmo que la veintena consobre pellicez venga acompañando su cuerpo, y para señalarle sepultura conveniente, fue nombrado el sºr canº ldº Don Damián de Armenta y Valencuela, y para uer en que forma se aceptara la herençian fueron diputados los sres Doctor Xrtobal de Mesa Cortés, Dor Pero Gómez de Contreras, Dr Alº de Buitrago canºs mandose llamar para el lunes y desto después de oficios pª ver sise aceptara la dicha herencia y en que forma».

conocidas con el nombre de el Cañaveral<sup>25</sup>; pensamos que el capital contenía algunas propiedades más, que al no haber encontrado el testamento no podemos analizar pues en el Inventario de 1628 se recoge las atenciones que Juan de Mora había tenido para la catedral, y además del *Portapaz* menciona otras piezas como un relicario de plata blanca «*que es un Cristo amarrado a la columna con dos sayones a los lados*»<sup>26</sup> y un banco de «*reliquias con doce láminas de bronce que era del dho Juan de Mora que está en el altar del cabildo, están las láminas en el altar del cabildo y el banco de las Reliquias en el altar de los Reyes. En la capilla de los Reyes detrás del altar de nra Señora*»<sup>27</sup>. De estas piezas sólo tenemos noticias ya que no se conservan. Junto a estos objetos también regaló útiles de servicio de altar, lo que hace intuir que había legado todas sus pertenencias como capellán<sup>28</sup>.

Junto a toda su hacienda, señala que dona 1000 ducados para contribuir a los gastos del retablo mayor, indicando que con ellos se realizara el banco, lo que demuestra la preocupación existente entre los canónigos y prebendados de la catedral por adornar el recién inaugurado templo<sup>29</sup>. Sin embargo, sus deseos no serían cumplidos ya que el obispo Fray Diego de Mardones (1607-1624) hizo cuantiosos donativos al Cabildo para atender las obras del retablo mayor, con lo que la Entidad reconocida decidió concederle el lugar que eligiera para su sepultura<sup>30</sup>. El Obispo expresó el deseo de que los 1000 ducados donados por Juan de Mora se aplicasen en la terminación de la torre<sup>31</sup>. La permuta hecha por Fray Diego de Mardones acerca de los 1000 ducados donados por Juan de Mora, nos permite conocer detalles

25 No vamos a entrar a analizar el legado, pero sí indicar que el Cabildo tiene prisa por vender estas propiedades y que el resultado de su venta pase a engrosar la Mesa Capitular. No resulta fácil y las casas solariegas serán en un primer momento alquiladas a Don Luis de Góngora para finalmente vendérselas por el sorprendente precio de «treinta y siete mil y quinientos y treynta y siete pares y meio de gallinas». ACC. Actas Capitulares de 23 de abril de 1610 a 28 de Noviembre de 1613, tomo 38, viernes 7 de febrero de 1612, Cabildo ordinario.

26 A.C.C. Inventario 1628, f. 12v.

27 *Ibidem*, f. 13v.

28 *Ibidem*. Nos basamos en esta certeza en el estudio del inventario y como se nombra en algunas ocasiones a Juan de Mora.

29 La Catedral había sido inaugurada el día 7 de noviembre de 1607. El edificio estaba concluido pero le faltaba todo el adorno. En 1601, el 25 de septiembre, se encargó a Pablo de Céspedes las trazas y medidas del altar de la obra nueva. Pero este pedido quedó en suspenso, lo que explica que Juan de Mora dejase una cantidad importante de dinero para ayudar a la construcción del retablo mayor. ACC. Actas Capitulares de 24 de julio de 1600 a 13 de Diciembre de 1601, f. 192r. M.A. RAYA RAYA, *El retablo...* ob. cit., pp. 23 y 234.

30 ACC. Obra Pía. Caja 554.

31 ACC. Actas Capitulares. Jueves 21 de abril de 1616. Cabildo ordinario. «*Iten para ver si los mill ducados que dejó Joan de Mora para el banco del rretablo del altar mayor, se aplicaran para acauar la torre*». Citado por A. de la TORRE Y DEL CERRO, «Obras en la torre de la Catedral de Córdoba en los siglos XVI y XVII». *Boletín de la Real Academia de Córdoba* n. 29, Año IX, octubre-diciembre 1930, p. 20. En cabildos sucesivos del 29 de abril, 18 y 23 de julio se trató el tema determinándose este último día que «*se le den a su señoría los dichos mil ducados, tomándolos a çenso el Cabildo sobre la casa y hacienda de Juan de Mora, como cosa separada de la mesa capitular*».



sobre la herencia del presbítero, pues en variadas secciones del Cabildo se trató el tema<sup>32</sup>; en las actas del 19 de septiembre de 1616 se mando oír a los diputados de las cuentas de Juan de Mora para ver de dónde se conseguían los 1000 ducados para la Torre<sup>33</sup>. Citaron a los diputados de la hacienda del capellán de la capilla de la Sangre para el día 23 de septiembre e «*indiquen los bienes que quedan por vender para que se despachen y puedan comenzar las obras de la torre*»<sup>34</sup>. Se manda que se pregonen las casas propiedad de Juan de Mora y que se rematen en el mayor licitador<sup>35</sup>. La almoneda de sus bienes se llevó a cabo bastante después de haber muerto y los detalles de la subasta no los conocemos por lo que no podemos saber el montante de su herencia. Sí es importante resaltar que su contribución se diluye con el aporte de Mardones.

### 3. RODRIGO DE LEÓN (1539-1609): PLATERO MAYOR DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

La figura de Rodrigo de León no es sólo la de un platero de origen cordobés que trabajó activamente en la ciudad en la segunda mitad del siglo XVI, sino que se trata del mejor esmalista de la platería del Quinientos que nos ha legado Córdoba. Sin embargo, y a pesar de la maestría que se desprende de las piezas que de él se conservan, de Rodrigo de León sabemos muy poco. Efectivamente, entre los estudios dedicados a la platería cordobesa del siglo XVI, apenas se extraen referencias, en ocasiones muy sucintas, sobre su producción, lo que sin duda sorprende habida cuenta de la calidad de su obra y de que fue platero mayor de la Catedral de Córdoba desde el año 1581, como consta en la documentación del Archivo catedralicio, y que recoge Nieto Cumplido<sup>36</sup>. No obstante, despuntan algunos estudios recientes, como el de Dabrio González, en el que plantea, por un lado, un estado de la cuestión de las noticias documentales que existen sobre la figura del platero y, por otro, una valoración de las piezas pertenecientes al Tesoro de la Catedral de Córdoba. Un trabajo en el que la profesora Dabrio también lamenta el escaso interés que Rodrigo de León ha despertado en la mayoría de los historiadores que se han ocupado del estudio de la platería cordobesa en el Quinientos. Por ello, entendemos que la figura de Rodrigo de León precisa de un estudio monográfico pormenorizado e innovador, en el que no sólo se contemplen aspectos relacionados con su vida y formación sino que, sobre todo, recoja toda su producción, incluido

32 ACC. Actas Capitulares, tomo 39, s/f.

33 Ibídem, s/f.

34 Ibídem, s/f.

35 Ibídem. Son muy frecuentes las citas en relación con la construcción de la torre y el legado del capellán.

36 M. NIETO, ob. cit., p. 624: «(...) El primero que aparece con el título de 'platero de la Iglesia' es Rodrigo de León (c. 1539-1609) en 1581».

el portapaz que nos ocupa en este trabajo, revalorizando con ello esta figura tan destacada de la platería cordobesa del siglo XVI.

Por todo lo expuesto, pensamos que para abordar el estudio del portapaz que representa La Piedad conviene, en primer lugar, resaltar la figura del maestro, enfatizando no sólo su capacidad creativa sino la diversificación de su trabajo. En este sentido, las primeras referencias sobre Rodrigo de León se las debemos a Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales, quien tratará la figura del platero en varias publicaciones, como en su «Estudio sobre la historia de la orfebrería en Córdoba», en el tomo CVII de la *Colección de Documentos inéditos para la historia de España* y publicado en el año 1893. En este estudio, Ramírez de Arellano dice «(...) Ahora, examinando los objetos acumulados en el tesoro de la Catedral, encontramos un nuevo artífice del cual no hay memoria y que nos atrevemos a llamar Rodrigo de León»<sup>37</sup>. Igualmente, del mismo autor, se pueden extraer referencias sobre el artífice en «Artistas Exhumados» del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, de 1903, en las series primera y segunda. A partir de esta primera aproximación a la obra y a la persona de Rodrigo de León, se sucederán diversas noticias sobre su producción y pasará a formar parte de los distintos estudios que surgirán a lo largo del siglo XX y parte del XXI sobre la platería cordobesa del siglo XVI<sup>38</sup>.

Rodrigo de León nació hacia el año 1539, según se deduce de un documento fechado en 19 de diciembre de 1563 en el que aparece como «mayor de 23 años y menor de 25»<sup>39</sup>. Hijo de Andrés de Sigura, boticario, fue vecino en la collación

37 R. RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, «Estudio sobre la historia de la orfebrería en Córdoba», en AA.VV., *Colección de Documentos inéditos para la historia de España*. Tomo CVII. Madrid, 1893. pp. 324 y 325.

38 Entre estas publicaciones sobresalen manuales generales como: J. CAMÓN AZNAR, *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Summa Artis. Tomo XVII. Madrid, 1979, p. 519; S. ALCOLEA GIL, *Artes decorativas en la España cristiana*. Ars Hispaniae. Tomo XX. Madrid, 1975, p. 205; AA.VV., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Tomo II Cabra-El Carpio. Córdoba, 1983 p. 70; R. RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1983, p. 154; J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1987, p. 105 o J. M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en AA.VV., *Las artes decorativas en España II*. Summa Artis. Madrid, 1999, p. 569, entre otros. Por lo que respecta a obras más específicas, podemos citar: M. MERINO CASTEJÓN, «Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba». *Boletín de la Real Academia de Córdoba* n. 26, enero-marzo 1930, pp. 18, 19 y 22; D. ORTIZ JUÁREZ, *Exposición...* ob. cit., pp. 15, 48 y 116; D. ORTIZ JUÁREZ, «Tres imágenes catedralicias de la Virgen hechas en plata». *Boletín de la Real Academia de Córdoba* n. 100, enero-diciembre 1979, p. 150; D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones...* ob. cit., p. 76; M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «La orfebrería en Córdoba. Del Renacimiento a nuestros días», en AA.VV., *Córdoba y su provincia*. Tomo III. Sevilla, 1986. p. 339; M. NIETO y F. MORENO, *Eucharística...* ob. cit., pp. 104-105 o F. MORENO, ob. cit., pp. 76-83, entre otros.

39 Según consta en el AHPC. Oficio 36, tomo 5, ff 432v a 437, recogido por J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, *Registro documental de plateros cordobeses*. Córdoba, 1983. p. 35. Una información que como bien apunta Dabrio González, no se puede contrastar pues en el archivo parroquial del Sagrario, no se ha conservado el Libro de Bautismos correspondiente a esos años, en M.T. DABRIO, «Obras de Rodrigo...» ob. cit., p. 108, nota 6.

de Santa María y hacia el año 1572 contrajo matrimonio con María de Yllanes, de cuya dote se desprende que gozaba de una desahogada posición económica<sup>40</sup>, y con ella tuvo seis hijos nacidos entre 1572 y 1587<sup>41</sup>. Por lo que se refiere a su formación artística, ante la ausencia de datos o estudios específicos al respecto, tan sólo contamos con la hipótesis que la profesora Dabrio propone y que comprende la posible filiación de Rodrigo de León con Diego Fernández el Rubio, padre del que fue estrecho colaborador de nuestro artífice, Sebastián de Córdoba, o con Diego de Alfaro<sup>42</sup>. En cualquier caso, la actividad de Rodrigo de León aparece debidamente documentada entre 1571 y 1609<sup>43</sup>, año de su muerte<sup>44</sup>, y aunque desconocemos los pormenores y características de su taller, deducimos por la existencia de documentos y por la tradición gremial de la época, que Rodrigo de León tuvo oficiales y aprendices a su cargo<sup>45</sup>, a los cuales es probable que intentara transmitir su buen hacer y conocimientos aunque, habida cuenta de que sus nombres no han trascendido, entendemos que no fue así.

El nombramiento como «platero mayor de la Catedral» motivó que la mayor parte de su clientela estuviese conformada por los miembros del Cabildo catedralicio<sup>46</sup>, destacando los diversos encargos que hizo para los obispos Fray Martín de Córdoba Mendoza (1578-1582)<sup>47</sup>, don Antonio de Pazos y Figueroa (1582-1586)<sup>48</sup> y

40 R. RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, «Artistas exhumados» (segunda serie). *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* vol. 11, 1903, p. 254. A propósito de la dote matrimonial, puede consultarse el documento fechado en 24 de julio de 1572, AHPC. Oficio 22, tomo 5, ff. 587v a 591, citado por J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., p. 47.

41 M.T. DABRIO, «Obras de Rodrigo...» ob. cit., p. 109.

42 *Ibidem*.

43 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones...* ob. cit., p. 76; para la profesora Dabrio, Rodrigo de León estuvo en activo entre 1572 y 1608, en M.T. DABRIO, «Obras de Rodrigo...» ob. cit., p. 339.

44 Según consta en el AHPC. Oficio 29, tomo 27, f. 261 v, el 19 de febrero de 1609 Rodrigo de León ya había fallecido, pues en el documento se recoge el Inventario de sus Bienes, en J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., p. 101.

45 José de la Torre y del Cerro, recoge dos documentos muy interesantes sobre este aspecto: documento fechado en 24 de mayo de 1578, AHPC. Oficio 22, tomo 10, f. 743, por el cual Rodrigo de León, perdona la deuda con él contraída de su oficial y también platero, Luis de Córdoba, y documento fechado en 14 de junio de 1580, AHPC. Oficio 21, tomo 61, sin foliar, por el cual Rodrigo de León concierta un contrato de aprendizaje de tres años con Francisco Álvarez, en *Ibidem*, pp. 53 y 56.

46 Según nos informa Ramírez de Arellano, Rodrigo de León realizó para el racionero y capellán de la Capilla de San Nicolás en la Catedral, Bartolomé de Leiva en 1583, una lámpara que finalmente, costeó su heredera, en R. RAMÍREZ DE ARELLANO, «Artistas...» ob. cit., p. 255.

47 AHPC. Oficio 4, tomo 23, f. 1.179, documento fechado en 18 de septiembre de 1581 por el que Rodrigo de León da un poder a Nicolás Muñoz, procurador en el Consejo Real, para que salde las cuentas con el obispo Fray Martín de Córdoba Mendoza, sobre las piezas de plata que le había encargado, en J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., p. 58.

48 A propósito de los trabajos que hizo para el obispo don Antonio de Pazos, hay un documento fechado en 29 de octubre de 1589 por el cual Rodrigo de León autoriza de nuevo a Nicolás Muñoz, procurador en el Consejo Real, para que cobre de los bienes del obispo Pazos lo que le debía por cierta plata labrada, AHPC. Oficio 4, tomo 32, f. 1.049, en J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., p. 64. En la misma línea, el profesor Moreno Cuadro, recoge la atribución de Ortiz Juárez a Rodrigo de

don Pedro Portocarrero (1594-1596)<sup>49</sup>, así como las significativas piezas que elaboró para don Diego de Álava y Esquivel (1558-1562) y Fray Bernardo de Fresneda (1571-1577). Del mismo modo, hubo de desempeñar labores propias de su cargo, como trabajos de mantenimiento de piezas existentes o la supervisión del ajuar litúrgico de las parroquias de la ciudad<sup>50</sup>. Una labor de la cual tenemos constancia documental, como por ejemplo consta en documento fechado el 8 de octubre de 1603, en el que Rodrigo de León se obligó a deshacer una cruz de plata que existía en la Parroquia de San Lorenzo de Córdoba para realizar otra más pequeña, unas vinajeras y una salvilla<sup>51</sup>. Igualmente, sabemos que el platero recibió encargos de los conventos cordobeses de San Pablo<sup>52</sup> y de la Trinidad<sup>53</sup>.

No obstante, la actividad de Rodrigo de León no se limitó únicamente al ámbito catedralicio y al de la capital, sino que se puede rastrear su huella en diversos pedidos en la provincia e incluso fuera de ella. En efecto, sabemos que nuestro artífice recibió encargos para la realización de piezas, algunas no conservadas, para los conventos de San Francisco en Belalcázar<sup>54</sup> y de Écija<sup>55</sup>, así como para la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción y Ángeles de Cabra, en la que destaca la existencia de una *Naveta* punzonada con la marca del platero y fechada hacia finales del siglo XVI, pues en 1589 está documentada la presencia de Rodrigo de León en la parroquia para arreglo de una serie de piezas de orfebrería. La actividad del platero en Cabra es muy interesante para nuestro estudio, pues en el inventario de

---

León sobre un cáliz para el obispo Fernando de la Vega por el empleo de esmaltes, en F. MORENO, ob. cit., p. 83.

49 Ramírez de Arellano informa de la existencia de un documento, fechado en 25 de mayo de 1599, por el cual Rodrigo de León dio poder a Juan de Guevara, vecino de Madrid, para que cobrase del que había sido obispo de Córdoba, don Pedro Portocarrero, los 358 reales que le debía de ciertos encargos de platería, en R. RAMÍREZ DE ARELLANO, «Artistas...» ob. cit., p. 257.

50 M.T. DABRIO, «Obras de Rodrigo...» ob. cit., p. 112.

51 AHPC. Oficio 22, tomo 62, sin foliar, en J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., p. 90. Ortiz Juárez, cita también la existencia de una *Naveta*, obra del platero, en la Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba, en D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones...* ob. cit., p. 76.

52 Según consta en el AHPC. Oficio 22, tomo 52, ff. 482 a 486, el 11 de marzo de 1598, Rodrigo de León concertó con el prior del Convento de San Pablo de Córdoba, la realización de dos ciriales de plata, en lugar de la custodia que previamente habían concertado, junto con Sebastián de Córdoba, ya difunto. Igualmente, hay un documento fechado en 14 de octubre de 1602, por el que Rodrigo de León concertó de nuevo con el prior, la realización de otros dos ciriales de plata, de mayor peso que los anteriores, AHPC. Oficio 15, tomo 41, f. 1.222, en J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., pp. 79 y 89.

53 En 11 de mayo de 1587, Rodrigo de León recibió el pago de 200 ducados a cuenta de la plata y hechura de la custodia que había realizado junto con Sebastián de Córdoba para la iglesia del convento, en R. RAMÍREZ DE ARELLANO, «Artistas...» ob. cit., p. 256.

54 Según consta en el AHPC. Oficio 27, tomo 25, f. 338v, el 6 de julio de 1570 se le encarga a Rodrigo de León la realización de una custodia de plata para la iglesia y monasterio de San Francisco de Belalcázar, en J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., p. 43.

55 AHPC. Oficio 22, tomo 9, ff. 33v a 35, el 12 de enero de 1576 se concertó con Rodrigo de León la construcción de una custodia de plata para el convento de Écija, en Ibídem, p. 50.

1591 de la parroquia, aparecen citados dos portapaces cuyas descripciones coinciden plenamente con el estilo y la forma de trabajar de Rodrigo de León. Sabemos que uno de los citados portapaces egabrenses fue robado en el siglo XIX, realizándose otro nuevo en consonancia con el compañero original. Si realizamos una lectura de este portapaz original, el cual presenta un magnífico relieve de la Asunción, los elementos utilizados recuerdan enormemente a los portapaces que el platero realizó para la Catedral de Córdoba por encargo del duque de Segorbe entre 1571 y 1581. Es, precisamente, esta similitud con las características de Rodrigo de León, lo que condujo a que los autores del *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Córdoba* adscribieran esta pieza como posible obra de nuestro platero a pesar de la ausencia de marcas, lo cual indudablemente queda perfectamente avalado por la presencia de Rodrigo de León en Cabra<sup>56</sup>; aunque en nuestra opinión, el ejemplo egabrense carece de esmaltes y su factura resulta más torpe y menos delicada, es no obstante muestra de la difusión que tuvo la obra del maestro.

Sin embargo, entre su producción sobresalen, sin duda alguna, los encargos que recibió de la Catedral de Córdoba, como el célebre *Acetre* (1561-1562) del obispo don Diego de Álava y Esquivel (1558-1562), hasta el momento su primera obra conocida, la *Peana* y las desaparecidas *Andas* de la Virgen de Villaviciosa (1577) por encargo del obispo Fray Bernardo de Fresneda (1571-1577)<sup>57</sup>, en colaboración en este último caso con el afamado platero Sebastián de Córdoba, anteriormente mencionado, y con quien colaboró además en la realización de las *Andas* de plata para la Cofradía de Nuestra Señora de la Cabeza de Andújar<sup>58</sup>. Pero, sin duda, serán los portapaces del duque de Segorbe y de Cardona y marqués de Comares, Diego Fernández de Córdoba, encargados en 1571 y donados en 1581<sup>59</sup>, los que encumbren la figura de Rodrigo de León a las más altas cotas de la platería del Quinientos y los que extiendan su fama más allá de los límites cordobeses. Es indudable que para

---

56 Se trata de un *Portapaz* en plata dorada, de estructura arquitectónica, enmarcado por columnas jónicas que apoyan en un zócalo labrado y que sostienen un frontón con tímpano, en AA.VV., *Catálogo artístico...* ob. cit., p. 70

57 Documentos fechados en 30 de septiembre de 1577, AHPC. Oficio 4, tomo 16, folio 1.092, por el cual se designa al platero Lorenzo de Córdoba para que apreciara el valor de una caja y una peana de plata que Rodrigo de León y Sebastián de Córdoba habían hecho para la imagen de Nuestra Señora de Villaviciosa; en 9 de octubre de 1577, Archivo Municipal, Actas Capitulares, f. 326, por el que los plateros Rodrigo de León y Sebastián de Córdoba, se comprometieron a hacer las andas de plata para la imagen de Nuestra Señora de Villaviciosa, y en 17 de septiembre de 1578, Archivo Municipal, Actas Capitulares, f. 414, por el cual Rodrigo de León y Sebastián de Córdoba piden que se les paguen las andas, en J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., pp. 52 y 54.

58 Según consta en sendos documentos fechados en 23 de abril de 1585, AHPC. Oficio 22, tomo 24, ff. 475v y 476 y en 26 de abril de 1589, AHPC. Oficio 22, tomo 33, f. 763v, en *Ibidem*, pp. 61 y 69.

59 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, «Estudio sobre la historia...» ob. cit., p. 325: documento fechado en 5 de febrero de 1578, AHPC. Oficio 4, tomo 17, ff. 124v y 125, por el que Rodrigo de León se obliga a terminar en el plazo de tres meses los dos portapaces que en 1571 le había encargado el duque de Segorbe, en J. DE LA TORRE Y DEL CERRO, ob. cit., pp. 52 y 53.

la realización de estas piezas el platero contó con un cuantioso estipendio, lo que le permitió servirse de los mejores materiales, pero, sobre todo, Rodrigo de León desarrolló durante los diez años que duró la fabricación lo mejor de sí mismo y puso de manifiesto que tenía un conocimiento arquitectónico profundo y meditado y que dominaba plenamente la técnica del esmalte, características que, sin duda, debió ensayar en el *Portapaz* de La Piedad.

### 3.1. Características y significado de la obra del platero

La producción de Rodrigo de León se ajusta perfectamente a la corriente renacentista que dominó el último tercio del siglo XVI y que conocemos como *manierismo*. Su estilo es innovador en lo que al dominio de la fórmula manierista se refiere pues, además de ser un maestro con una técnica perfectamente depurada, de su producción se deduce no sólo un conocimiento profundo de la arquitectura, como se puede apreciar en los portapaces de la Catedral, sino también el uso de estampas y grabados italianos, perfectamente constatado en el *Acetre*<sup>60</sup> y en el *Portapaz* de La Piedad. La utilización de estampas, grabados o dibujos con diseños italianos era una constante en la época y la mayoría de los artífices, independientemente del ámbito en el que trabajaran, poseían y hacían uso de estas valiosísimas fuentes iconográficas que adquirirían o intercambiaban con otros maestros o talleres<sup>61</sup>. Ahora bien, no todos los artífices asimilaban el concepto estético o arquitectónico de las estampas y libros teóricos de arquitectura de la misma forma. En este sentido, y atendiendo al uso de estampas, la platería cordobesa del Quinientos contempla un número importante de magníficas piezas labradas con motivos ornamentales procedentes en su mayoría de Italia, lo que en palabras de Ortiz Juárez: «(...) que a algunos autores les han hecho pensar precisamente en artistas italianos»<sup>62</sup>. Entre los artistas cordobeses que labraron estas piezas de una calidad magnífica, sobresale Rodrigo de León, y por ello, desde aquí queremos destacar la extraordinaria capacidad que tuvo no sólo en la asimilación del concepto en sí mismo sino, fundamentalmente, en la aplicación práctica del conocimiento teórico. La innovación o adelanto que se produce en la platería respecto de la arquitectura es una constante habitual que podemos comprobar a lo largo de la historia, pero no todos los maestros desempeñaron la misma habilidad. En el caso de Rodrigo de León, dicha innovación se produce en el ámbito del portapaz, constituyéndose como máximo representante de su época

60 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «Acetre», en AA.VV., *El arte de la plata y de las joyas...* ob. cit., p. 231: «(...) También la ornamentación es propia de este momento, pues incorpora los motivos belifontianos de las hermas canéforas creadas por Rosso y Primaticcio para Fontainebleau y de las que se hicieron muchas estampas que circularon por toda Europa (*Ninfa de Fontainebleau*, grabada por Pierre Milan y René Boyvin, 1554)».

61 A través del inventario de sus bienes, sabemos que Rodrigo de León poseyó diversos dibujos y grabados con diseños italianos, en M.T. DABRIO, «Obras de Rodrigo...» ob. cit., p. 114.

62 D. ORTIZ, *Exposición...* ob. cit., p. 13.

en la configuración del «portapaz manierista», como bien señala el profesor Varas Rivero en un reciente estudio publicado en el año 2007<sup>63</sup>. En su opinión, Rodrigo de León se erige como el promotor de la «renovación manierista del portapaz en Córdoba», y para ello defiende el conocimiento de la fórmula arquitectónica del Renacimiento a través de los libros teóricos, de la obra de los Hernán Ruiz, sobre todo del Joven, que bien pudo conocer a través de su hijo Hernán Ruiz III, y del retablo romanista de Jerónimo Hernández<sup>64</sup>.

Sin embargo, la innovación de Rodrigo de León no se limita únicamente al empleo de fórmulas arquitectónicas manieristas, sino que, como ya hemos apuntado, destacó además en el trabajo del esmalte, una técnica primorosa que contribuye a enriquecer la pieza que adorna, y en la que el maestro demostró una extraordinaria capacidad, como ponen de manifiesto las obras conservadas. Dicha técnica fue continuada por otros maestros como Sánchez de Luque y en momentos posteriores siguió utilizándose, aunque su uso se hizo mecánico y monótono<sup>65</sup>, pasando de ser una creación artística más de la pieza en cuestión, a un mero recurso ornamental.

#### 4. EL PORTAPAZ DE LA PIEDAD

El portapaz del capellán Mora es una pieza notable, destacando además el hecho de que no sean dos los regalados ya que era habitual que existieran dos piezas iguales para dar el beso de la paz en la Misa a todos los que asistiesen<sup>66</sup>, disponiéndose generalmente uno para las mujeres y otro para los hombres. Por otra parte, esta cuestión tampoco sorprende puesto que al ser capellán perpetuo de la Capilla de la Sangre hay que suponer que no serían muchos los fieles que se acercasen a escuchar la misa y a recibir la paz. De lo que no cabe duda es de la importancia que este tipo de piezas adquieren en el siglo XVI, despuntando dentro del panorama de la orfebrería como piezas habituales y destacadas, en función de la gran importancia litúrgica que adquieren en este momento. En opinión de M<sup>a</sup> Jesús Sanz, el portapaz, cuyo origen debemos buscarlo a finales de la Edad Media, deriva tipológicamente de los relicarios en forma de edículos, formados por una pequeña hornacina en la que se sitúan figuras de bulto redondo, enmarcadas por elementos arquitectónicos como pilastras y cubiertas con doselete<sup>67</sup>. Una tipología que en el siglo XVI seguirá

63 Al respecto, véase: M. VARAS RIVERO, «El lenguaje arquitectónico en los portapaces baJoandaluces del Manierismo», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007.

64 *Ibíd*em, pp. 570 y 572.

65 D. ORTIZ JUÁREZ, *Exposición...* ob. cit., p. 15.

66 El gesto de transmitir la paz se hacía besando la patena pero, desde el siglo XIII se hizo por medio del *portapaz* que era llevado por el subdiácono, quien lo daba a besar primero al preste y luego a los ministros de la Iglesia y a los fieles, en M. RIGUETTI, *Historia de la Liturgia*. Tomo II. Madrid, 1956, pp. 433-435.

67 M.J. SANZ SERRANO, «Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista». *Cuadernos de Arte e Iconografía* tomo IV-8, 1991, pp. 113-123.

las directrices arquitectónicas propias del momento, configurándose su apariencia como pequeños retablos en los que se aprecia el modelo de portada renacentista con basamento, soportes y frontones triangulares o semicirculares, y en el centro de la composición la escena principal<sup>68</sup>.

Por lo que respecta al *Portapaz* de La Piedad se trata de una pieza de ébano recubierta de planchas de plata en su color y dorada, con la marca de Rodrigo de León en el lateral izquierdo de la base. El portapaz mide 16,5 de alto y 6,5 de ancho por 27 cm. de profundo, y presenta estructura de retablo según los cánones establecidos para este tipo de piezas de la segunda mitad del siglo XVI, momento en el que la arquitectura se simplifica y se enriquece con las volutas laterales<sup>69</sup>, e igualmente consta de los elementos habituales como son el banco, cuerpo central enmarcado por columnas y frontón, en el que destaca el relieve con el tema principal. Por su parte, la decoración se compone de elementos figurativos y esmaltes que alternarán dos técnicas diferentes, el *cloisonné* y la pintura en esmalte.

El basamento está conformado por un doble banco, el inferior presenta en el centro una esmeralda engastada y delante un óvalo con una cruz grabada, a ambos lados cuatro recuadros con esmaltes, realizados según la técnica *cloisonné* que representan hojas blancas sobre fondo rojo, distribuidos dos en el frente y los otros dos en los cubos traseros. El banco superior reproduce en el centro un óvalo, en cuyo interior hay un ave en colores rojo, verde y azul, y realizado según la técnica de la pintura en esmalte<sup>70</sup>. Los resaltes llevan decoración de esmalte *cloisonné* en blanco sobre fondo rojo en pequeños recuadros, representando flores cuadrifoliadas. Este ornato se repite en los cubos traseros, sobre los que apoyan las aletas laterales. Sobre los resaltes apoyan las columnas de orden toscano que muestran en el imoscapo ornamentación grabada de tipo geométrico, en la que predomina la representación de «Ces» tan característica de este momento, en torno a sendos óvalos con decoración en esmalte *cloisonné* blanco, hoy perdida en uno de los soportes; en el tercio superior se observa el mismo tipo de decoración grabada<sup>71</sup>. Sobre las columnas apoya el entablamento que presenta friso con un rubí engastado en el centro y esmaltes *cloisonné* en rojo sobre fondo blanco en los laterales,

68 J. de ARPHE y VILLAFañE, *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura*. Madrid, 1585, pp. 271-272.

69 M.J. SANZ, «Aspectos...» ob. cit., p. 116.

70 La pintura en esmalte es propia de época renacentista, aunque sus primeras manifestaciones debemos buscarlas a finales de la Edad Media, cuando en Flandes e Italia comienza a aplicarse una capa continua y monocroma sobre oro repujado. Será en Limoges donde alcance su punto álgido y por ello se conoce también como «esmalte Lemosín», en M.L. MARTÍN ANSÓN, «Esmaltes», en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las Artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 2002, p. 539.

71 La decoración de las columnas es muy interesante ya que se puede decir que es la primera vez que se emplea estos motivos ornamentales en los fustes ya que lo usual era emplear la columna estriada de tipo clásico; la desaparición del estriado pone de manifiesto, una vez mas, que las labores de los orfebres se adelantan a otros campos, como son los de los arquitectos, en introducir novedades.



que alternan decoración geométrica y vegetal. El frontón es triangular y de nuevo tiene decoración de esmalte *cloisonné* en blanco sobre fondo rojo y que reproduce motivos vegetales. En los ángulos aparecen pinjantes piramidales de base bulbosa y remate en bolas, y coronando el conjunto una cruz también con base bulbosa. Las aletas laterales están formadas por «Ces» y en el centro llevan ornamentación vegetal, rematando en la parte superior por una estructura conformada por tres bolas en sentido decreciente. El asa trasera está revestida con plata dorada que presenta decoración grabada que forma motivos vegetales y las habituales «Ces» en la superficie, y fundida de tipo geométrico en el canto.

El relieve central, realizado en plata dorada mediante la técnica del repujado, representa La Piedad. La composición se organiza en dos campos claramente diferenciados, un fondo apenas esbozado y la escena principal, que aparece en primer término y ocupando la mayor parte del espacio, con la Virgen sosteniendo a su hijo muerto entre los brazos. Rodrigo de León ha querido poner de manifiesto, a través de esta escena principal, el dolor de una madre al ver a su hijo muerto y para ello ha centrado todo el interés en el cuerpo de la Virgen que aparece monumental y desproporcionado respecto al de Jesucristo. La cabeza aparece echada hacia atrás e inclinada hacia la derecha, mientras con sus brazos sostiene en el regazo el cuerpo de Cristo muerto. El tratamiento de los pliegues del manto de la Virgen es realmente extraordinario, contribuyendo al efecto de luces y sombras pero, sobre todo, ponderando a través de lo violento y dinámico de su tratamiento el dramatismo de la escena. El cuerpo de Cristo se muestra inerte en los brazos de su madre, la cabeza está totalmente caída hacia el lado izquierdo y sus piernas mantienen la misma posición que habían tenido en la cruz, mostrando las heridas propias de la crucifixión en los empeines de los pies. El torso aparece tenso por la propia postura en la que la Virgen lo sujeta por los brazos, pero el peso del cuerpo cae hacia abajo, además se muestra huesudo como signo evidente del padecimiento que sufrió en la cruz. Finalmente, en la parte inferior, el platero ha simulado una especie de lecho rocoso apenas esbozado con líneas dramáticas, enmarcando el momento pero sin distraer la atención de los protagonistas de la escena.

El estudio del relieve nos revela una clara inspiración miguelangelesca, no sólo por el tema representado sino fundamentalmente por el tratamiento de los personajes y por la posición de sus cuerpos. En este sentido, y lejos de sorprendernos por el paralelismo existente, es evidente que Rodrigo de León debió inspirarse en algún dibujo o grabado, al igual que hizo para la decoración del *Acetre*. Al respecto, es muy interesante el artículo que Echevarría Goñi publicó en el año 2006, titulado «Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona a través del grabado y la copia»<sup>72</sup>. En dicho trabajo, el profesor Echevarría

---

72 P.L. ECHEVARRÍA GOÑI, «Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona a través del grabado y la copia». *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* n. 1. Pamplona, 2006, pp. 167-188.

pone de manifiesto cómo los prototipos creados por el gran maestro del *Cinquecento* fueron muy utilizados en Navarra, gracias a las copias grabadas que circularon en este momento por Europa. El dibujo que Miguel Ángel hizo de La Piedad como regalo para su amiga Vitoria Colonna fue reproducido y difundido por el resto de Europa gracias al grabado que realizó el francés Nicolás Beatrizet en 1547, como se observa en La Piedad que el escultor Domingo de Lussa realizó para el retablo de La Piedad de la catedral de Pamplona<sup>73</sup>. Si observamos esta talla navarra, el parecido con La Piedad que Rodrigo de León representa en el *Portapaz* es realmente asombroso, tan sólo diferenciado en la postura de las piernas de Jesucristo.

Como conclusión diremos que el interés de esta pieza radica no sólo en ser una obra marcada por uno de los maestros más importantes del siglo XVI en la ciudad de Córdoba, sino que además es una pieza pionera. La calidad de la obra y la extraordinaria decoración no sólo ponen de manifiesto la importancia del maestro, sino que además, entendemos que esta obra sirvió como ensayo para lo que posteriormente serán sus piezas más significativas, los portapaces del duque de Segorbe. En este sentido, pensamos que Rodrigo de León utilizó por primera vez en este ejemplo, un modelo de portapaz ideado como portada y en el que introduce como elemento decorativo, además de la ornamentación incisa y repujada, la técnica del esmalte, de la que es considerado uno de los más destacados artífices.

---

73 Ibídem, pp. 174 y 175.



# La custodia de La Rambla: consideraciones sobre su creación

JESÚS RIVAS CARMONA  
*Universidad de Murcia*

Las custodias procesionales del Corpus Christi son, en verdad, unas de las principales creaciones de la platería española, como obras relevantes destinadas particularmente a magnificar el solemne culto de las catedrales, cuya identidad asumen y representan de un modo muy significativo<sup>1</sup>. Pero esta preferente identificación entre catedral y custodia no impidió que igualmente se labraran para otras iglesias, como las parroquias mayores de los pueblos. Andalucía da un buen ejemplo en este sentido, en tanto que muchas de sus villas y pequeñas ciudades se hicieron con magníficas custodias, sobre todo entre los siglos XVI y XVIII. Basta con mencionar el singular panorama que proporcionan los pueblos de Córdoba, donde no deja de sorprender el nutrido repertorio y la general categoría de sus custodias<sup>2</sup>.

---

1 Este trabajo se inserta en el proyecto «Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias» (Referencia HUM2005-05226/ARTE), dentro del marco de Programas Nacionales del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, de Ministerio de Educación y Ciencia. Un trabajo sobre la custodia de La Rambla, con las noticias documentales sobre la misma e importantes reflexiones, ha sido publicado recientemente: J. GALISTEO MARTÍNEZ, «Dime cómo en la tierra el cielo cabe... En torno a Damián de Castro y la Custodia Procesional de La Rambla (Córdoba). Aportación documental». *Boletín de Arte* n. 26-27. Universidad de Málaga, 2005-2006, pp. 821-835.

2 El repertorio de custodias cordobesas está bien representado en el libro de M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucarística Cordubensis*. Córdoba, 1993, pp. 137-154. Asimismo M.T. DABRIO, «La custodia procesional en Córdoba». *Laboratorio de Arte* n. 17 (2004).

Una de las más significativas de estas custodias cordobesas es la de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de La Rambla. Ciertamente, se trata de una pieza excelente que por sus propios méritos debe figurar entre lo notable de la platería española del siglo XVIII, incluso con la importancia de representar una de las principales obras del gran Damián de Castro<sup>3</sup>. Más aún, su noble arquitectura y su original solución a manera de baldaquino se conjugan para otorgarle una posición especial entre las custodias dieciochescas, tal que podría afirmarse que para el Setecientos equivale a lo que fue la custodia del Ayuntamiento de Madrid para el siglo XVI.

Obviamente, toda esta relevancia obliga a plantearse dicha custodia desde diversas consideraciones para intentar comprender su significación. De entrada, resulta esencial justificar su creación y el contexto en que tuvo lugar. Y para ello no queda más remedio que referirse al papel desempeñado por la cofradía parroquial del Santísimo Sacramento y al apogeo que alcanzó por entonces, cosa nada extraña habida cuenta la proliferación de estas cofradías sacramentales y la relevancia que llegaron a tener en el siglo XVIII en Andalucía, como bien demuestran las muchas y ricas capillas del Sagrario que en esa centuria se erigieron y adornaron. En la propia diócesis de Córdoba esto se hace especialmente patente y, al respecto, no puede ser más ilustrativo el ejemplo de Lucena, cuya importantísima Archicofradía del Santísimo Sacramento acometió en la parroquia mayor de San Mateo la erección del famoso Sagrario lucentino, entre 1740 y 1772<sup>4</sup>. Aunque no sólo habría que referirse a los sagrarios, pues igualmente ilustrativas son las custodias procesionales. En efecto, hay una notoria vinculación de las mismas a las cofradías sacramentales. Más aún, puede decirse que las custodias parroquiales en un principio se hicieron por cuenta de las propias parroquias, costumbre que todavía se mantiene en el siglo XVII, como manifiestan las inscripciones existentes en las custodias de Cabra, Santaella y Palma del Río, pero a partir del XVIII el patrocinio pasó más bien a las cofradías del Santísimo radicadas en las parroquias, según confirman, además del ejemplo de La Rambla, el de Baena y el posterior de Montilla, ya dentro del siglo XIX.

---

3 La figura de Damián de Castro cuenta con una importante bibliografía: J. HERNÁNDEZ PEREDA, «La obra del platero cordobés Damián de Castro en Canarias». *Archivo Español de Arte* n. 98 (1952), pp. 111-128, J. VALVERDE MADRID, «El platero Damián de Castro». *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* n. 86 (1964), pp. 31-125, D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, pp. 98-105, J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid. 1982, pp. 327-346 y L.C. GUTIÉRREZ ALONSO, «Aportaciones al catálogo de los plateros don Damián de Castro y don Antonio José de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte». *Archivo Español de Arte* n. 262 (1993), pp. 151-167. Más recientemente, F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, pp. 153-189 y del citado J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Damián de Castro y la platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII». *El Fulgor de la Plata*. Córdoba, 2007, pp. 104-123.

4 Para este Sagrario ver el libro de R. TAYLOR, *Una obra española de yesería. El sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena*. México, 1978.

5 Este Sagrario ha sido estudiado por J. RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982, pp. 305-306 y «Notas para el Neoclásico cordobés». *Imafronte* n. 2 (1986), pp. 33-34.

Durante la segunda mitad del Setecientos la cofradía de La Rambla se ve embarcada en una serie de empresas artísticas, que por sí solas son el más elocuente testimonio del rango adquirido. Entre ellas figuran la construcción y decoración del Sagrario de la iglesia parroquial. Y como remate de tales proyectos, la propia custodia procesional. En suma, ésta formó parte de un amplio programa de realizaciones, que primero afrontó la obra del Sagrario y luego la de la custodia, en todos los casos con el ánimo por parte de la cofradía de hacerse con el adecuado patrimonio artístico, tanto para la magnificencia de la reserva eucarística y su culto como para las salidas procesionales del Santísimo. Consecuentemente, no se puede entender la custodia sin establecer una relación con el Sagrario y, en definitiva, con el conjunto de planes que en ese tiempo promovieron la cofradía y sus dirigentes.

La historia del Sagrario de La Rambla se remonta a 1759<sup>5</sup>. En este año la antigua capilla de los Santos Reyes, que hacía de cabecera de una de las naves laterales de la parroquia, fue donada por sus patronos para que en ella se estableciera el depósito eucarístico. A raíz de ello, se emprendió una remodelación del recinto, que incluso llevó consigo la formación de nuevas cubiertas con una hermosa cúpula en el centro. En un principio los trabajos se encomendaron a unos maestros lucentinos, específicamente el alarife Antonio Cabello y asimismo el tallista Pedro de Mena, cuya actividad está documentada en 1762. Este último artista corrió con el diseño y el corte de las yeserías de la mencionada cúpula, adorno que constituye una típica manifestación del castizo barroco de la tierra. Sorprendentemente, el Sagrario se concluyó desde una tendencia muy diferente, imponiéndose un barroco internacional de gusto más clasicista. Por lo que parece, las obras se paralizaron durante algún tiempo y al reanudarse lo hicieron ya bajo el nuevo rumbo. Ello debió producirse sobre 1771, año en el que un maestro local llamado Francisco Ambrosio de León tenía concertada la terminación del interior con algunas cornisas y otras cosas, pero en particular en los años siguientes, cuando se labró el retablo de yeso policromado del testero y se llevaron a cabo los trofeos sacros, también de yeso policromado, de las pechinas de la cúpula, todo ello por el artista francés, procedente de Marsella, Miguel Verdiguier<sup>6</sup>.

---

6 Archivo parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción de La Rambla (APALR). Cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento correspondientes al año 1775. En sus datas 9 y 11 se recogen los gastos de finalización del retablo, mencionándose expresamente a «Dn. Miguel Verdiguier estatuario de Profesion quien labró el retablo de dcha Capilla». Sobre este artista francés y su obra ver J. VALVERDE MADRID, *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974, pp. 306 y ss., A. VILLAR MOVELLÁN, «Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos». *Apotheca* n. 2 (1982), pp. 115-118 y M.A. RAYA RAYA, *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, pp. 99-100, además de J. RIVAS CARMONA, «Notas...» ob. cit., pp. 31-34. Asimismo la reciente aportación de A. GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, *Vida y Obra de Juan Miguel Verdiguier. Escultor franco-español del siglo XVIII*. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga, 2007, así como el posterior libro del mismo autor *El escultor Juan Miguel Verdiguier*. Córdoba, 2010.

Lógicamente, el cambio operado en la obra de la capilla reclama una explicación, que en nada se encuentra mejor que en la persona de don Alfonso Ruiz Carrera. Presbítero natural de la villa, figura como el verdadero mentor de la definitiva configuración del recinto, desde su posición de responsable máximo de la cofradía y de sus empresas artísticas. Ya en 1764 fue nombrado ayudante de don Juan de Llama Barranco, entonces elegido hermano mayor y administrador de los bienes y rentas de la cofradía. Pero él mismo pasó a desempeñar tal cargo a partir de 1766, una vez muerto aquél<sup>7</sup>. Nada de extraño tenía que llegase a alcanzar un cargo de tanta consideración en el ámbito local en cuanto pertenecía a una familia de prestigio social<sup>8</sup>, aunque no deben olvidarse sus propias dotes personales, sus relaciones y cultura. Todo tiende a indicar que estuviese conectado con el mundo de la Catedral de Córdoba y con un selecto grupo de canónigos ilustrados, que en ese tiempo constituían la flor y nata del Cabildo, incluso claramente decantados por el barroco de tipo internacional, como ilustra Medina y Corella, promotor de la capilla de Santa Inés, en la que Baltasar Dreveton, otro francés y amigo de Verdiguier, impuso ya esa nueva tendencia en su retablo de mármoles, a partir de 1760<sup>9</sup>. No hay nada que confirme los vínculos de Ruiz Carrera con los círculos catedralicios, pero no deja de ser llamativo que bajo su mandato desfilaran por la obra del Sagrario los artistas que por entonces trabajaban para la Catedral<sup>10</sup>, particularmente el propio Miguel Verdiguier<sup>11</sup>.

Esta misma conjunción de Ruiz Carrera y Verdiguier, con semejantes resultados a lo barroco internacional, se aprecia en la custodia, aunque en su caso también hay que contar con la aportación fundamental del platero Damián de Castro, otro

7 APALR. *Libro de Ymbentarios y Cabildos de la Cofradía del Santísimo Sacramento de esta Villa de la Rambla. Año de 1735*. Cabildos de 27 de junio de 1764 y 28 de junio de 1766.

8 Ciertamente, existen noticias de que su familia destacaba en la localidad y desde tiempo atrás. Así, se conoce en el siglo XVII a un Jerónimo Ruiz Carrera, cuya viuda compra en 1675 una lámpara de plata a los religiosos del convento de la Santísima Trinidad con destino a la capilla del Cristo de la Expiración del mismo convento. Con posterioridad, en 1804, Don Juan Ruiz Carrera formó parte de una junta para hacer frente a la epidemia de la fiebre amarilla con las principales autoridades de la villa (L. MONTAÑEZ LAMA, *Historia de La Rambla y apuntes históricos y geográficos de las poblaciones de su partido*. Córdoba, 1985, pp. 52 y 126).

9 M. NIETO CUMPLIDO, «Medina y Corella y su legado fundacional». *Historia del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (1864-1978)*. Córdoba, 1979, pp. 70 y 87. Ver también A. VILLAR MOVELLÁN, «Arquitectura cordobesa del Neoclásico al Postmoderno». *Córdoba y su provincia*. T. III. Sevilla, 1986, p. 351, J. RIVAS CARMONA, «Notas...» ob. cit., pp. 26 y ss. y M.A. RAYA RAYA, ob. cit., p. 99.

10 Incluso la barandilla de metal dorado existente en el Sagrario se encomendó al maestro de Lucena Antonio García Fernández (Cuentas correspondientes a 1775, data n. 10), que años antes, en 1759, hizo para la Catedral las verjas de la capilla mayor, la vía sacra y el coro (M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, p. 556).

11 En la Catedral de Córdoba dejó la imagen de Santa Inés, destinada a presidir el retablo de su capilla, y también intervino en los púlpitos que dan embocadura a capilla mayor. Para el exterior del recinto catedralicio llevó a cabo el Triunfo de San Rafael, que constituye un monumento singular de su entorno.



LÁMINA 1. Custodia de La Rambla (Córdoba).

de los maestros vinculados a la Catedral de Córdoba<sup>12</sup>, lo que viene a confirmar lo antes dicho. En definitiva, las iniciativas de Ruiz Carrera no sólo contemplaron la finalización del Sagrario sino que además, una vez concluido éste, abarcaron la realización de la custodia (lám. 1), como complemento idóneo para la nueva imagen que dicho hermano mayor pretendía imponer en la cofradía y así reafirmar su notoriedad<sup>13</sup>. Esto se advierte bien en la declaración de intenciones manifestada a la

12 Desde 1752 figura como platero de Fábrica, tras solicitar tal cargo en el cabildo de 9 de junio, y desde entonces quedará vinculado a la Catedral (M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral...* ob. cit., pp. 626-627).

13 En realidad, el programa de actuaciones del hermano mayor fue más amplio, aunque la terminación del Sagrario con su retablo y la custodia procesional constituyan lo más espectacular. Sus proyectos incluyeron también varias de obras de platería, destinadas asimismo a magnificar las funciones y prácticas religiosas de la cofradía. Así, un inventario del 5 de noviembre de 1771 reseña las piezas hechas por mediación de Ruiz Carrera (*Libro de Ynventarios y Cabildos...*). Figura un incensario, pero sobre todo interesa destacar un precioso portaviático y un altar portátil con puertas abatibles, que una vez abierto muestra en chapa de plata repujada y recortada una custodia ostensorio, acompañada de ángeles adoradores, además de espigas y vides. Obviamente, portaviático y altar se destinaban a la comunión de enfermos y moribundos, un servicio en el que colaboraba la cofradía. Tanto el portaviático como el altar se conservan y ostentan las marcas de Aranda con la cifra 71, de 1771, como marcador, el león de Córdoba y la de autor, el platero Antonio Ruiz (D. ORTIZ JUÁREZ,



hora de emprender la labra de la custodia, sencillamente sustituir la custodia antigua por otra nueva<sup>14</sup>. En efecto, hasta ese momento la cofradía tenía una custodia, que en los inventarios se describe como cuadrada y de plata sobredorada, indicándose asimismo en ellos que se completaba con unas andas de plata<sup>15</sup>. Posiblemente, se encontraría estropeada o, por lo menos, no ofrecería el oportuno aparato, desdiciendo del nuevo rumbo que la cofradía y su hermano mayor habían impuesto a su patrimonio con el recién acabado Sagrario.

En verdad, la obra de la custodia no se hizo esperar y el 18 de marzo de 1779 Damián de Castro ya acusa recibo de la entrega de la custodia antigua y de sus andas, por un total de 655 onzas y 11 adarmes de plata y 28 libras y media de bronce, para que se consumieran en la creación de la nueva<sup>16</sup>. A partir de esa fecha se pusieron en marcha los trabajos, existiendo constancia de que ya se habían iniciado para junio de ese año de 1779<sup>17</sup>. De la primera parte de 1780 existen sendos recibos, concretamente del 6 de abril y del 26 de junio, que manifiestan el curso que llevaban dichos trabajos. El primero de esos recibos, firmado por Juan de Castro, hijo de Damián, contemplaba la cantidad de 4.000 reales, entregados a cuenta, mientras que el segundo, firmado por el propio Damián de Castro, sólo ascendía a 1.502 reales y 12 maravedíes, especificándose en el mismo que ya estaban hechas las chapas del banco, que pesaron 69 onzas y 12 adarmes<sup>18</sup>. Un año después la custodia se encontraba terminada, tal como se advierte en el ajuste de cuentas de remate, fechado a 8 de junio de 1781 y firmado de Damián de Castro<sup>19</sup>. Según dicho documento, el valor total de la obra supuso un monto de 31.898 reales, además de otros 120 reales que

---

*Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo.* Córdoba, 1973, p. 73 y M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 167). Su categoría es notoria y denota el interés del hermano mayor por las obras de calidad y el mejoramiento del patrimonio de la cofradía. Esto queda confirmado en el propio inventario de 1771, en el que además de reseñar esas nuevas adquisiciones se señala que otras piezas fueron consumidas; o sea, que se aprovechaba lo estropeado para convertirlo en nuevas obras más lucidas. El propio platero, Antonio Ruiz, corrobora ese interés por lo mejor, pues figura entre los principales de su época en el obrador cordobés. Por lo que parece, fue el platero al que se acudió antes de que Castro se impusiera. El propio Castro hizo otras cosas a raíz de su intervención en la custodia, como demuestran los documentos relativos a la obra de un copón y una campanilla.

14 Así se manifiesta en la primera partida correspondiente a la obra de la custodia, exactamente en la data n. 15 de las cuentas que abarcan desde el 1 de enero de 1779 al 4 de noviembre de 1780. En ella se lee: «En virtud de Acuerdo de esta Cofradía se determino fundir la Custodia Antigua qe. tenia y hazer otra nuebante.».

15 De esta manera se reseña en los inventarios anteriores a su desaparición, como el que se practicó el 29 de agosto de 1766 con motivo de la toma de posesión de Ruiz Carrera como hermano mayor y administrador y de la consecuente entrega de bienes (*Libro de Ynventarios y Cabildos...*).

16 Recibo adjunto a las cuentas de 1-I-1779 a 4-XI-1780.

17 Consta así en un recibo de Verdiguier, de 25 de junio, adjunto a las cuentas de 1-I-1779 a 4-XI-1780, indicándose expresamente «una Custodia nueva de Plata que se esta aciendo en la Ciudad de Cordova».

18 Recibos adjuntos a las cuentas de 1-I-1779 a 4-XI-1780.

19 Adjunto a las cuentas de 24-VI-1780 a 24-IX-1784. Sin el detalle de esta certificación, sus importes se recogen también en data n. 17 de dichas cuentas.

englobaban 40 de un fleco y 80 del refresco dado a los oficiales. Por tanto, todo sumó 32.018 reales, aunque el maestro recibió 31.418, ya que 600 los dio de limosna a la cofradía, tal como especifica una apostilla datada el 4 de mayo de 1782.

La documentación, ciertamente, no deja lugar a dudas en cuanto a la autoría de Castro<sup>20</sup>. Más aún, podría afirmarse que la custodia se emprendió porque se contaba con el platero para su realización, un maestro con las habilidades suficientes para una empresa tan ambiciosa. Para entonces se encontraba en la plenitud de su madurez y gozaba del máximo prestigio en el obrador cordobés, después de varias décadas de actividad, incluso había logrado encumbrarse a los más altos cargos de la profesión, como marcador y fiel contraste y como hermano mayor de la Cofradía de San Eloy, honor que precisamente disfrutó entre los años 1779 y 1781, en el mismo momento de labrar la custodia de La Rambla. También llevaba bastante tiempo desempeñando el oficio de «Argentario mayor de la Fabrica» de la Catedral de Córdoba, en función de lo cual acometió cosas tan importantes como el arca de Jueves Santo, de 1761<sup>21</sup>. Desde esa fecha no hizo sino acreditarse como un extraordinario platero, capaz de abordar magnos proyectos, en los que conjuntaba lo arquitectónico, lo ornamental y lo escultórico, siempre con una excelente técnica. Ya su suegro, Bernabé García de los Reyes, había sobresalido como autor de grandes piezas de platería de tipo arquitectónico, contándose en su haber varias custodias procesionales, desde la de Espejo a la de la Catedral de Teruel, sin olvidar la de Baena, cuyos cuerpos más antiguos también se le atribuyen a él<sup>22</sup>. Y en este ambiente se formó Castro, quien demostró su capacidad al respecto en creaciones como la mencionada arca de la Catedral de Córdoba u otras semejantes, caso del arca de la parroquia cordobesa de San Nicolás, que asimismo sirve de custodia procesional. Por si fuera poco, en el mismo año de 1779, que marca el inicio de la obra de La Rambla, el platero había concluido la custodia de la Catedral de Sigüenza, que llevó a cabo por encargo de don Francisco Javier Delgado y Venegas, uno de sus más ilustres e importantes clientes<sup>23</sup>. Sin duda, con tal currículum no hubo ningún inconveniente en escoger a

20 Incluso en el primer registro de inventario de la custodia así se hace constar: «Una Custodia Nueva para sacar a el Ssmo. Sacrato. en la Procesion de el día del Corpus y día de sus Octava, su Autor Dn. Damian de Castro Vecino de la Cd. De Cordova» (*Libro de Ynventarios y Cabildos...*). La autoría también queda confirmada por el propio marcaje, que incluye la marca de Castro como marcador, o sea su apellido en una misma línea con flor de lis arriba, el león de Córdoba y la marca de Castro como artífice, en este caso con el apellido en dos líneas. Sobre estas cuestiones del marcaje de Castro ver D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 101-103 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras inéditas...» ob. cit., pp. 331-337 y «Damián de Castro...» ob. cit., pp. 115-117.

21 Ver la bibliografía citada anteriormente sobre el platero.

22 Para las custodias cordobesas relacionadas con García de los Reyes cabe citar a M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 149-150. La de Teruel es estudiada por C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería de Teruel y su provincia*. T. II. Teruel, 1980, pp. 243-244.

23 A. RECIO MIR, «Mentalidad suntuaria y ornato del templo: el mecenazgo del cardenal Delgado y Venegas, arzobispo de Sevilla, patriarca de las Indias y capellán de Carlos III» en G. RAMALLO ASENSIO (Coord. y Ed.), *El Comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Actas del Congreso. Murcia, 2003, p. 413. Asimismo J.M. CRUZ VALDOVINOS,

Castro para la custodia rambleña o, mejor dicho, era el platero idóneo a quien acudir, aunque quizás no deban desestimarse otras razones, que evidentemente jugaron a favor de su elección; a saber, su vínculo al mundo de la Catedral de Córdoba y la posible recomendación de Miguel Verdiguier. Es más que razonable suponer que este maestro lo propusiera como la persona adecuada y que sirviera de mediador, pues se conocían por haber coincidido ambos trabajando en la catedral, incluso puede que llegasen a colaborar, entre otras cosas en el retablo catedralicio de Santa Inés, cuyos bronces quizás sean una obra compartida de Verdiguier y Castro<sup>24</sup>.

Esta opinión parece cobrar visos de realidad al tener en cuenta que el propio Verdiguier suministró la traza de la custodia, según confirma un recibo suyo, datado el 25 de junio de 1779, en el que declara haber cobrado 500 reales por el dibujo<sup>25</sup>. Tal documento, de otra parte, demuestra con toda notoriedad que el francés es el autor intelectual de la custodia y que es a él a quien se le debe otorgar el mérito de la invención mientras que Castro queda, en consecuencia, en mero artífice y ejecutor de las ideas de aquél. Esto, obviamente, parece restar significación al platero y rebajar el valor de su aportación. Pero la realidad dista de ello. Damián de Castro, precisamente, destaca como diseñador, incluso de obras que nada tienen que ver con la platería. Así, varios retablos de yeso policromado realizados por su amigo y compadre Alonso Gómez de Sandoval, específicamente el de San José o del Beato Simón de Rojas de la iglesia de la Trinidad de Córdoba y los dos pequeños de la nave de la iglesia también cordobesa de la Merced, dedicados a Santa María del Socorro y Santa Mariana de Jesús<sup>26</sup>. Por supuesto, su capacidad creadora se advierte en la propia platería y existe constancia fehaciente de que él mismo realizaba las trazas de sus piezas de plata, tal como demuestra su testimonio en relación a la cruz procesional que hizo para la Catedral de Málaga, según el cual «e dispuesto otro

---

«Seis obras inéditas...» ob. cit., pp. 341-342. Y, en particular, F. AMORES MARTÍNEZ, «Piedad y gusto por el lujo en la Iglesia española de la época ilustrada. El Cardenal Delgado y la custodia de la Catedral de Sigüenza». *Actas de las V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en Archivos*. Vol. III. Guadalajara, 2002, pp. 1609-1623.

24 Verdiguier, además de la imagen titular, pudo tener a su cargo la decoración del retablo (J. RIVAS CARMONA, «Notas...» ob. cit., p. 31 y M.A. RAYA RAYA, ob. cit., p. 100). En parte esa decoración es de bronce y el específico trabajo de éste requería un maestro experto en los metales y en la Catedral de Córdoba por entonces lo era Castro, quien en sus obras incluía el bronce, como demuestra la propia custodia de La Rambla y su documentación.

25 Exactamente dice el documento: «Recivi del Sor. D. Alphonso Ruis Carrera Vecino de la Villa de la Rambla y Administrador de la Cofradía de la hermandad del Santísimo Sacramento de dicha Villa es a saver quinientos rs. von. por un divujo que he hecho para una Custodia nueva de Plata que se esta aciendo en la Ciudad de Cordova y para que Conste le doi el presente y firme en dicha Ciudad en veinte y cinco dias del Mes de Junio de mil setecientos setenta y nueve. Son 500 rs. von. Miguel Verdiguier» (Cuentas de 1-I-1779 a 4-XI-1780).

26 M.A. RAYA RAYA, ob. cit., pp. 94 y 96. El primero de los retablos mencionados, de muy original solución, que sobrepasa lo normal en la retablística cordobesa de su tiempo, presenta algunos rasgos que pudieran equipararse a ciertas creaciones del platero, como el expositor de plata de la parroquia de la Asunción y Angeles de Cabra.

diseño de menor tamaño, arreglandome a una echura seria y sin los adornos que llevo el anterior dibuxo»<sup>27</sup>. Y ello acaecía el 8 de abril de 1779, o sea por el tiempo en que el maestro se embarcaba en la custodia de La Rambla.

En consecuencia, si Castro no diseña la custodia no es por impericia suya y, por tanto, debe buscarse otro motivo. Con frecuencia las obras de los plateros se hacen con trazas de otros artistas<sup>28</sup>, sin que ello supusiese ningún menoscabo. En el caso del mismo Castro pueden citarse algunos ejemplos. Bien notorias son en este sentido las dos esculturas de plata, de la Virgen de la Candelaria y San Rafael, que labra para la Catedral de Córdoba siguiendo modelos respectivamente de Pedro Duque Cornejo y de Alonso Gómez de Sandoval<sup>29</sup>. Incluso este último confeccionó la traza para los candeleros que para ese mismo templo realizó el maestro, según contrato de 1769<sup>30</sup>. Más aún, para las custodias procesionales se hizo corriente la participación de varios y diversos artistas. Así ya se advierte en la emblemática custodia de Enrique de Arfe para la Catedral de Toledo, que contó con las aportaciones del escultor Diego Copín de Holanda y del pintor Juan de Borgoña. Siguiendo en el siglo XVI, la custodia de Zaragoza de Pedro Lamaison se llevó a cabo con diseños del pintor Jerónimo de Cósida y con modelos escultóricos de Damián Forment. Asimismo se ha sugerido la participación del arquitecto Juan Bautista de Toledo en la traza de la custodia de andas de Madrid, obra del platero Francisco Álvarez<sup>31</sup>. Más adelante, las andas de la Catedral de Málaga se realizaron por Gregorio de Frías conforme al diseño del pintor italiano Cesar Arbassia<sup>32</sup>. Esta costumbre continuó en el siglo XVII con ejemplos tan representativos como el de la Custodia de la Catedral de Segovia, en la que el platero Rafael González se sometió a lo ideado por el hermano jesuita Francisco Bautista<sup>33</sup>, de donde deriva la semejanza entre dicha custodia y el templete de ese arquitecto en la Capilla de la Venerable Orden Tercera de Madrid. El siglo XVIII también sigue dando importantes ejemplos, entre ellos las andas de

27 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «Relaciones artísticas y económicas entre el Cabildo Catedral de Málaga y el platero Damián de Castro (1778-1781)». *Boletín de Arte* n. 10. Universidad de Málaga, 1989, pp. 161-162.

28 S. ALCOLEA GIL, «Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)». *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 1984. También J. RIVAS CARMONA, «Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios». *Estudios de Platería San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 379-393.

29 M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral...* ob. cit., pp. 654-655.

30 J. VALVERDE MADRID, ob. cit., pp. 85-86. Asimismo J.L. ROMERO TORRES, «Orfebrería y escultura (Aproximación al estudio de sus relaciones)». *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 1984, p. 344.

31 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2005, pp. 72-77.

32 J. TEMBOURY, *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, p. 143 y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 196 y ss.

33 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería religiosa madrileña». *Cuadernos de Historia y Arte* n. 5. Madrid, 1986, p. 48.

la Catedral de Salamanca, hechas con trazas de Alberto Churriguera por el platero Manuel García Crespo<sup>34</sup>.

Toda esta enumeración viene a demostrar que las custodias, por su complejidad propia, precisaron de más artistas que el específico del oficio de platería. Incluso su especial carácter arquitectónico y escultórico sobrepasa lo que suelen ofrecer las piezas normales de plata y, por ello, no extraña que se recurriera a un arquitecto o retablista, como algunos de los anteriormente citados, o a otro artista acreditado en el diseño y el dibujo para formar sus trazas. En suma, detrás de una custodia puede aparecer todo un equipo de artistas, entre el platero, el diseñador y otros colaboradores. La misma custodia de La Rambla constituye un magnífico exponente de ello. Castro figura en todo como su artífice, pero su indiscutible protagonismo no debe ensombrear la aportación de otros plateros, específicamente la de su propio hijo Juan, quien se involucró en la obra hasta con verdadera responsabilidad<sup>35</sup>, pues queda al frente de ella mientras su padre por ese tiempo estaba ausente de Córdoba y de su taller, en razón de su viaje a Madrid para resolver el pleito interpuesto contra el gremio de Córdoba por los plateros malagueños<sup>36</sup>. Esa participación tan directa de Juan en los asuntos del obrador era lo normal entonces, como también manifiestan los encargos coetáneos de la Catedral de Málaga<sup>37</sup>, lo que da a entender una estrecha asociación de padre e hijo. Asimismo hay que contar con la participación de otros colaboradores habituales de Castro, caso de su amigo el escultor y arquitecto Alonso Gómez de Sandoval, cuya presencia queda reflejada en la documentación, donde consta que cobró 830 reales por diferentes piezas de madera y unas andas sobredoradas y plateadas que hizo para la custodia<sup>38</sup>. Y, por último, Miguel Verdiguier como autor del dibujo.

Pero en este punto quizás habría que entrar en algunas consideraciones que matizaran el papel desempeñado por ese francés. Ya se ha señalado la capacidad de Castro como diseñador, por lo que no habría que anularlo del todo en este sentido. En definitiva, no resultaría aventurado suponer que él mismo tuviera algo que ver con la traza. A fin de cuentas, era el platero quien tenía que ponerla en práctica y su opinión de lo más conveniente al respecto pudo influir en la definitiva configuración. Desde esta perspectiva, cabe pensar que al menos diera ideas o sugerencias y que decidiera de alguna manera<sup>39</sup>. Ciertamente, hay aspectos que remiten con claridad

34 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera*. Madrid, 1971, pp. 37 y 49.

35 Ello resulta más que patente en el recibo que otorga el 6 de abril de 1780, dejando constancia en él de la cantidad cobrada y entregada por el hermano mayor «en cuenta de la custodia q. de orden de Dicho Sor. estoi asiendo» (adjunto a las cuentas de 1-I-1779 a 4-XI-1780).

36 Así actuaba conforme al poder que su padre otorgó el 13 de noviembre de 1779. Sobre esta cuestión ver J. VALVERDE MADRID, ob. cit., pp. 42-43 y documento 101.

37 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «Relaciones...» ob. cit., pp. 158 y ss.

38 Cuentas de 24-VI-1780 a 24-IX-1784. Data n. 17 y certificación adjunta de Damián de Castro, fechada el 8 de junio de 1781.

39 En relación a esta supuesta intromisión en la traza, quizás resulte oportuno el recibo de entrega de la antigua custodia y sus andas, del 18 de marzo de 1779. En él escribe el propio Castro «una custodia q. se a de fabricar con arreglo al diseño, y demas circunstancias q. después se tratará».



LÁMINA 2. *Capilla del Sagrario. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de La Rambla (Córdoba).*

a Castro, entre ellos el valor de la escultura como complemento de la arquitectura, su escala menor respecto de ésta y su importancia en el enriquecimiento de la silueta. Esto, por ejemplo, es lo que se ve en el arca de Jueves Santo de la Catedral de Córdoba u en otras semejantes. Por tanto, parece sensato entender una colaboración entre el platero y el artista francés, aunque éste, en última instancia, fue el responsable de concretarlo todo en su dibujo<sup>40</sup>.

Esta posible colaboración, sin embargo, no debe restar ningún mérito a Verdiguier, ya que la custodia acusa su arte con toda evidencia. Y ello se hace especialmente notorio cuando se compara con el retablo de la Capilla del Sagrario (lám. 2). En

40 La habilidad de Verdiguier para el dibujo tuvo que ser notoria, incluso debió concederle importancia capital en la creación artística. No hay que olvidar que fue académico y por partida doble. Primero en su Marsella natal, donde llegó a ser profesor de la Academia de Bellas Artes. Una vez establecido en Andalucía, en 1780 acabó siendo académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Ver, al respecto, el estudio de A. VILLAR MOVELLÁN, «Barroco...» ob. cit., pp. 115 y 117). Desde estas perspectivas, no extraña que él fuera el responsable de dibujar la traza.

éste, Verdiguier se avino a la moda de su país de los altares en exedra<sup>41</sup>, configurando una estructura ligeramente cóncava con parejas de columnas, rematadas en fragmentos de entablamentos taqueados, y un aparatoso coronamiento de volutas en «s», que bajo pabellón incluye una típica gloria con rayos y nubes, más algunas figuras angélicas<sup>42</sup>. En líneas generales, esto es lo que se ve en la custodia, si bien transformando el carácter parietal del retablo en un templete. Por tanto, el artista francés tuvo que reconvertir su retablo en una composición de verdadero desarrollo tridimensional; o sea, no con un solo frente sino con cuatro. Ahora bien, para ello no debió tener ningún problema, pues en la tradición de su tierra existían precedentes muy útiles, que conocería bien. Ciertamente, la organización de la custodia con pares de columnas sobre pedestales, dispuestos en las esquinas de manera diagonal, y una terminación a base de volutas montadas en el aire, apeando en los entablamentos de las columnas y dirigiéndose oblicuamente al centro; todo ello, en suma, tiene un modelo indiscutible en la obra de otro marsellés, Pierre Puget, concretamente en el diseño para el baldaquino de Santa Maria Assunta de Carignano, en Génova<sup>43</sup>. No obstante, hay una notable diferencia entre este proyecto de Puget y la custodia; a saber, que se reemplazan las columnas salomónicas de aquél por las acanaladas y compuestas de ésta, a la vez que el entablamento corrido se fragmenta para recaer sólo sobre las citadas columnas, amortiguándose así el carácter más berninresco, según convenía mejor a la estética dieciochesca. Pero fuera como fuera, algo como ese proyecto para Génova u otra cosa semejante debieron estar en la mente de Verdiguier a la hora de formar su traza.

Las relaciones entre retablo y custodia también se advierten en cuanto a la disposición de los elementos en el interior. El retablo presenta en su centro una elevada imagen del Salvador eucarístico, tan subida que su cabeza queda entre los fragmentos de entablamento. Otro tanto sucede con la custodia. En este caso, sobre pedestal prismático se eleva un ángel arrodillado que sostiene el viril para la Sagrada Forma, el cual aparece al igual que la cabeza del Salvador a la altura de los entablamentos. No es una mera casualidad, como tampoco que los rayos radiales de dicho viril tengan una distribución parecida a la de la gloria del retablo y que como en

---

41 Un buen ejemplo de ello proporcionan los altares de Neufforges incluidos en el *Nouveau livre de plusieurs projets d'antels et baldaquins* (Ph. MINGUET, *France Baroque*. París, 1988, p. 154). En la Marsella natal de Verdiguier existe una notable representación de este tipo de altar en exedra, en la iglesia de Saint-Cannat, obra del siglo XVII.

42 No deja de llamar la atención la solución de este remate por sus semejanzas con el de altar de Saint-Cannat de Marsella. Como en éste unos ángeles se acoplan a la mitad de las volutas y una gloria adquiere gran protagonismo, aunque en La Rambla aparece más centrada.

43 *Pierre Puget. Un artista francese e la cultura barocca a Genova*. Milán, 1995, pp. 214-215. Verdiguier parece que estuvo familiarizado con los modelos de su paisano, pues así también se advierte en los púlpitos de la Catedral de Córdoba, específicamente en el basamento en mármol de los mismos, que se configuran a base de las figuras que se corresponden con los símbolos de los Evangelistas. En este caso hay que advertir las similitudes con lo que ofrece un proyecto de tabernáculo del Museo Atger de Montpellier.

ella se desarrollen relacionados visualmente con los elementos arquitectónicos. Al margen de tales cuestiones, ese ostensorio interior constituye una prueba más de la aportación de Verdiguier y de su ascendencia francesa, ya que ese ángel a manera de vástago del viril sintoniza con modelos de tal origen, como el ostensorio de Notre Dame de París, que realizó Ballin con diseño del arquitecto Cotte<sup>44</sup>.

Las semejanzas entre retablo y custodia se llevan igualmente al estilo, ese barroco internacional y clasicista que contrasta rotundamente con el rococó que por entonces estilaba Castro, que incluso mantiene en obras de años posteriores<sup>45</sup>. Basta con citar el arca de Jueves Santo del convento cordobés del Cister o el ostensorio de Villa del Río. Esto, obviamente, reafirma el papel de Verdiguier. Pero, de nuevo, habría que hacer matizaciones en este sentido, pues el platero no fue ajeno a aquel barroco más internacional, sin duda por influencia de los artistas franceses radicados en Córdoba, como el propio Verdiguier y Drevet<sup>46</sup>. Así se manifiesta ya en el retablo de la Trinidad de Córdoba, de 1769, donde incluso se aprecia el arco abombado que evoca al citado Drevet<sup>47</sup>. Más aún, en su propia platería el maestro deja ver en alguna ocasión un rumbo diferente al suyo habitual. Al respecto, nada resulta más indicado que la cruz procesional de la Catedral de Málaga, coetánea de la custodia de La Rambla, según se dijo. Frente al ondular y al decorativismo característicos en sus típicas cruces, ésta presenta brazos rectos y un tono más mesurado y clasicista, y aun los arcos abombados en las hornacinas de la manzana, todo ello conforme a la «echura seria» a la que se hizo referencia antes<sup>48</sup>. Esta consideración permite suponer que Castro no hallaría contrariedad alguna en afrontar una obra, como la custodia rambleña, tan distinta de lo que normalmente había producido hasta entonces; o sea, no tuvo inconveniente en poner en práctica algo que, en definitiva, ya le era familiar y hasta se encontraría capacitado para participar en la creación de una obra de tal estilo.

Volviendo a la cruz de Málaga, su definitiva hechura se impuso después de que el Cabildo catedralicio rechazara un primer proyecto. Dicha circunstancia revela

---

44 J. TEMBOURY, ob. cit., pp. 352-353. De todas formas, este peculiar tipo de astil se hizo presente en otras muestras de la platería de Castro (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 151), tal como demuestra el ostensorio de Villa del Río, de 1785, muy poco posterior a la custodia de La Rambla, explicándose así la reproducción prácticamente exacta del modelo.

45 Esta cuestión ha sido planteada por J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras...» ob. cit., pp. 344-345. Ver también de este mismo autor «Damián de Castro...» ob. cit., p. 123.

46 La influencia de Verdiguier ya ha sido resaltada, sobre todo respecto a lo rococó, por J. HERNÁNDEZ PEREDA, *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955, p. 120 y L.C. ALONSO GUTIÉRREZ, ob. cit., pp. 152 y 154. Sobre estas influencias de los franceses ver también J. RIVAS CARMONA, «Platería cordobesa en Murcia». *Imafrontera* n. 14. 1998-1999, pp. 258-259 y 267 y «Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos». *Estudios de Platería. San Eloy* 2001. Universidad de Murcia, 2001, pp. 227-228.

47 Raya (ob. cit., p. 96) respecto de este retablo señala los recuerdos del barroco francés.

48 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «Relaciones...» ob. cit., pp. 161-162.



lo decisivo que puede resultar el gusto de la clientela y lo que, en consecuencia, puede exigir del artista. Y con esto se llega al papel desempeñado por el hermano mayor don Alonso Ruiz Carrera.

De la misma manera que el Sagrario se acabó bajo su responsabilidad y decisión, la custodia se labró con su auspicio y directa intervención. Así no extraña que su nombre quedara asociado a la misma en la inscripción que recorre el basamento: SE COSTEO ESTA CUSTODIA POR LA COFRADIA DEL SSMO. DE LA BILLA DE LA RAMBLA SIENDO MAIORDOMO DON ALONSO RUIZ CARERA PRESVITERO CONSTRUIDA POR D. DAMIAN DE CASTRO EN CORDOBA AÑO DE 1781; nombre que, curiosamente, figura en la parte correspondiente al frente delantero y más principal. Al mismo tiempo, la documentación confirma su significación, revelando que la obra se hace «de orden de Dicho Sor.», según el recibo de Juan de Castro, o «pr. Direccion del Sor. Dn. Alonso Ruiz Carrera», tal como se refiere en la certificación final de cuentas dada por Damián de Castro. Incluso la propia documentación señala un seguimiento directo de la ejecución de la custodia, en tanto que refleja, además de haber llevado él personalmente la vieja custodia a Córdoba para su aprovechamiento, «tres viajes q. a el mismo fin ha hecho a ella para saver de su estado»<sup>49</sup>.

Ciertamente, la custodia de La Rambla es, antes que nada, una empresa auténticamente suya. Sin ser su autor, en ella hay que ver sus aspiraciones y sus gustos y, por tanto, en su creación se siguió, ni más ni menos, lo que él quiso. Desde luego, en todo debió procederse, como mínimo, con su aprobación, aunque parece sensato suponer que su responsabilidad fue más allá de dar vistos buenos y de controlar con sus visitas la marcha de los trabajos. Sus opiniones tuvieron que ser verdaderamente decisivas en la configuración de la obra. Desde este punto de vista, quizás pueda entenderse la novedad estilística que esta custodia ofrece dentro del panorama de la platería cordobesa de entonces, todavía tan aferrada a lo rococó. Y para llevar a cabo sus planes se procuró los artistas oportunos. Por supuesto, Damián de Castro, platero que le garantizaba la posibilidad de hacer realidad sus ideas y aspiraciones. De todas formas, lo más llamativo resulta el hecho de que volviera a escoger a Miguel Verdiguier; tal elección explica sus verdaderas intenciones y es lo que mejor acredita su interés por nuevos gustos.

Pero la elección de Verdiguier parece tener mayor trascendencia, pues en su relación con Ruiz Carrera durante los días en que trabajaba en el Sagrario pudo fraguarse la realización de la custodia. Desde luego, acudir al francés para que hiciera las trazas, después de esa intervención en la capilla, incluso las semejanzas con el retablo de ésta, invitan a sospechar que los tratos sobre la custodia vinieran de ese tiempo. Sin duda, Ruiz Carrera quedaría entonces tan complacido con Verdiguier y su arte que vería en él la oportunidad de hacer realidad este otro proyecto. Así, debieron

---

49 Cuentas de 1-I-1779 a 4-XI-1780. Data n. 15.

comenzar las consultas en este sentido, aunque de momento no pudo prosperar la idea, quizás ante la necesidad de esperar para recuperarse económicamente tras los gastos ocasionados en la conclusión del Sagrario. Producida esa recuperación en los años siguientes, ya se pudo hacer frente a la empresa y el hermano mayor recurrió al artista con el que venía tratando el asunto. Si lo expuesto no fuera así, al menos cabe suponer que dicho hermano mayor se acordó del francés a la hora de poner en marcha la ejecución de la custodia, obviamente por la buena memoria que tenía de su trabajo en la capilla años atrás. Al margen de que se produjera una u otra situación, el entendimiento de Ruiz Carrera y Verdiguier parece ser la verdadera clave y de su diálogo debió surgir la «idea». La entrada en escena de Castro tiene visos de ser posterior, una vez que se pasó de la fase de los pensamientos a la de la concreción, una vez que comenzó a tomar cuerpo el proyecto.

La intromisión del hermano mayor en la creación de la custodia puede llevar a considerar otros aspectos, en particular el programa. Como sacerdote y hombre culto, era una persona muy adecuada para proporcionar su desarrollo. Con toda lógica, en él predomina la exaltación eucarística. Personajes bíblicos se anteponen a los pedestales de las columnas, que incluso acentúan más su diagonalidad. Sobre los entablamentos aparecen figuras de los Evangelistas, ocupando la imagen de la Fe lo más alto de las volutas que surgen de aquéllos. Y en el interior los ángeles acompañan a la Sagrada Forma. En realidad, son los mismos componentes que figuran en otras obras eucarísticas de la tierra, caso del Sagrario de Lucena, lo que indica unos lugares comunes de los que participan las cofradías a través de sus sacerdotes, quienes así exponían la oportuna lección doctrinal.

De todas formas, la mayor contribución de Ruiz Carrera a su custodia fue la altura de miras, el deseo de alcanzar algo verdaderamente excelente y extraordinario, como si fuera destinada a un tesoro catedralicio. No en vano para hacerla realidad hubo de acudir a los artistas de una catedral. De alguna manera es como el resultado de la proyección del arte catedralicio, de la aceptación de éste como sinónimo de calidad y de gran arte. El comportamiento del hermano mayor constituye un buen ejemplo de ese reconocimiento. Fundamentalmente, su acierto estuvo en esta elección.

En verdad, no puede decirse otra cosa sino que la custodia de La Rambla representa uno de los proyectos de tipo arquitectónico más hermosos de su tiempo. Más aún, participa de un sentido de empaque y nobleza que incluso podría equipararse a los diseños contemporáneos de don Ventura Rodríguez. Evidentemente, admite la comparación con cosas de este gran arquitecto de la Ilustración, caso del tabernáculo del retablo mayor de la parroquia de Rentarías, de 1777<sup>50</sup>, a pesar

---

50 Sobre esta obra de Ventura Rodríguez es obligada la cita de T.F. REESE, *The architecture of Ventura Rodríguez*. Vol. I. Nueva York, 1976, pp. 281-282. Asimismo F. CHUECA GOITIA, «Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana». *Archivo Español de Arte* n. 52 (1942), incorporado también en el catálogo *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid, 1983, pp. 32-33.

de que dicho tabernáculo y la custodia ofrecen soluciones diversas, si bien no tan distintas en concepciones y espíritu. Hasta comparten rasgos comunes en cuanto a la conjunción de plan cuadrado con base y pedestal curvados o el predominio de las diagonales en las esquinas con las columnas adelantadas a pilares, o sea en profundidad, en aquél y con columnas emparejadas, en chaflán por tanto, en ésta; y, por último, las volutas de curva y contracurva en disposición oblicua del remate, incluso con pequeñas figuras en sus arranques.

Este parangón con Ventura Rodríguez no resulta gratuito y más si se tiene en cuenta el contacto, incluso posible relación, entre dicho arquitecto y los autores de la custodia. En 1772 el propio don Ventura cursó una visita a la ciudad de Córdoba, a fin de reconocer y solucionar algunos problemas surgidos en la construcción de la iglesia del Colegio de Santa Victoria, una fundación que tenía por administradores a las principales dignidades del Cabildo catedralicio. Hay que destacar, por tanto, esta vinculación de la obra con la Catedral, tanta que actuaba como arquitecto Baltasar Dreveton<sup>51</sup>. Obviamente, esta relación de Ventura Rodríguez con el entorno catedralicio pudo permitir algún contacto con los artistas ligados al mismo, caso de Damián de Castro. Pero más evidente parece ser la relación con Miguel Verdiguier. En razón de su continua colaboración con Dreveton, se supone que pudo intervenir en el ornato de la citada iglesia<sup>52</sup>, lo que haría que estuviera en el mismo escenario de actuación de Rodríguez. Desde luego, trabajó en obras de este arquitecto, como el Sagrario de la Catedral de Jaén. Poco después de su inicio, en ese mismo año de 1772, Verdiguier aparece formalizando una escritura para empezar su labor escultórica en dicho templo<sup>53</sup>. Incluso se podría tener la tentación de suponer que Ventura Rodríguez tuviese algo que ver en su ingreso como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1780<sup>54</sup>, dado el importante papel desempeñado por el arquitecto en la institución.

En suma, la custodia de La Rambla marca todo un hito en la gran platería de Córdoba en su momento de máximo apogeo, en la segunda mitad del siglo XVIII, concretándose en ella la específica aportación del obrador cordobés y de su tradición –incluso, de alguna manera, es heredera de la custodia de Teruel de García de los Reyes–, el enriquecimiento que representó el barroco internacional proporcionado por los artistas franceses radicados en la ciudad y la relación con el mundo de la

---

51 Los pormenores de la erección de esta iglesia y de esa intervención de Rodríguez son recogidos por T.F. REESE, ob. cit. Vol. I, pp. 248-251. También puede mencionarse a J. RIVAS CARMONA, «Notas...» ob. cit., pp. 34-41, que recoge la aportación fundamental de M.D. PÉREZ MARÍN, *Paula Montal y su obra en Andalucía*. Tesis de licenciatura, Universidad de Córdoba, 1982. En este estudio se documentan la historia del edificio y la intervención de los arquitectos citados.

52 M.A. RAYA RAYA, ob. cit., p. 100.

53 Este edificio es estudiado por P.A. GALERA ANDREU, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, 1977, pp. 343-355. Y, en concreto, para la decoración escultórica ver M.L. de ULIERTE VÁZQUEZ, «La decoración del Sagrario de la Catedral de Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* n. 150 (1981), pp. 2 y ss.

54 Debe recordarse lo mencionado en nota n. 40.

Academia y del arte auspiciado por la Ilustración. Supone, por tanto, como una magnífica síntesis de las tendencias artísticas imperantes en el reinado de Carlos III y ejemplo extraordinario de cómo la platería participó de ella, no encerrándose en sí misma sino abriéndose a las demás artes, compartiendo los nuevos planteamientos que aceptaron por entonces la arquitectura, la retabística o la escultura. Su arte adelantado denota, por otro lado, el dinamismo de La Rambla y de su elite local, de la que formaba parte el propio Ruiz Carrera, en cuyo contexto se valoraban tanto los nuevos gustos artísticos como la renovación cultural de la Ilustración, que tuvo un buen exponente en la creación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País<sup>55</sup>. Si se quiere, la custodia también sirve de testimonio de cómo el espíritu de la Ilustración se fue infiltrando, concretamente en esta localidad cordobesa.

---

55 J. MONTAÑÉZ LAMA, ob. cit., p. 48.



# El platero Tomás de Morales y las cruces parroquiales giennenses de Santa María de Torredojimeno, San Miguel de Andújar, Encarnación de Bailén y Asunción de Villacarrillo

MIGUEL RUIZ CALVENTE\*  
*Universidad de Jaén*

«En estas Cruces grandes y guiones que todas van guardando una manera Sirven para llevar en processiones y acompaña al fin de la carrera Guiada por razon de proporciones sexquiquarta sera toda ella entera El pie en forma redonda o en quadrada o hexagonal, que en esto no va nada».  
Juan de Arfe (1585): De Varia Commensuracion.

## 1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años se han dado a conocer una serie de datos, tanto desde el ámbito familiar como profesional, de los plateros Tomás de Morales y de su sobrino-hermano Jerónimo de Morales, afincados ambos en Jaén, ciudad en la que practicaron el oficio de platero, alcanzando merecida fama y prestigio en su profesión. Uno

---

\* MIGUEL RUIZ CALVENTE. Grupo de Investigación HUM. 573: «Arquitecto Vandelvira». Universidad de Jaén.

de los primeros investigadores en citar a Tomás de Morales como platero activo en Jaén en torno al año 1587 fue Capel<sup>1</sup>, pero será la pequeña biografía de Soledad Lázaro<sup>2</sup> la que nos aporte su procedencia, círculo familiar y algunas obras de su taller; Tomás de Morales procedía de la Rioja y había nacido en Navarrete, localidad dependiente del obispado de Calahorra, donde habían residido sus antepasados; se le conocen al menos dos hermanos, Jerónimo y Rodrigo, padre de Jerónimo de Morales. En el interrogatorio del pléito interpuesto el 3 de marzo de 1622 por Tomás de Morales y Jerónimo de Morales, como su cesionario, contra la iglesia parroquial de Santa María de Torredonjimeno en razón de la hechura de la cruz parroquial conservada en dicho templo, Tomás de Morales declara tener más de 58 años, por lo tanto debió nacer entorno al año 1564, pudiendo situarse su muerte –también gracias a la documentación del pleito– en 1627, a los 63 años<sup>3</sup>. Tomás de Morales se asentó en Jaén en la década de 1580, años en los que hay constancia de la permanencia en esta ciudad del famoso platero giennense Francisco Merino, con el que le unió una estrecha relación profesional y de amistad<sup>4</sup>. Trabajó Tomás de Merino para la catedral de Jaén, pero también para las iglesias de esta ciudad: San Ildefonso, San Bartolomé, Santa María Magdalena y San Andrés<sup>5</sup>. Labró otras piezas para el Ayuntamiento de Jaén. Hay constancia igualmente de encargos para las iglesias parroquiales de Villacarrillo, Baños de la Encina, Baeza y Torredonjimeno<sup>6</sup>. Las investigaciones de M. López enriquecen con nuevos contratos la intensa actividad de Tomás de Morales, tanto en la ciudad de Jaén como en su antiguo Reino; entre otros trabajos son dignos de mención los siguientes: una lámpara para la ermita de Consolación y una cruz para Santa María, en Torredonjimeno, otra cruz para

---

1 M. CAPEL MARGARITO, «La platería de la Catedral de Jaén», en *Libro Homenaje al Profesor Doctor Don Manuel Vallecillo Ávila*. Granada, 1985, pp. 319-383. A.UREÑA UCEDA, «Torredonjimeno. Una visión desde la Historia del Arte». *Senda de los Huertos* n. 67-68 (2010), pp. 25-49. (En este trabajo se cita la cruz de Santa María de Torredonjimeno, pieza principal –junto con la Custodia– del tesoro de esta iglesia).

2 M.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI*. Jaén, 2005, pp. 264-272.

3 M. RUIZ CALVENTE, «La cruz parroquial de la iglesia de Santa María de Torredonjimeno (Jaén), obra del platero Tomás de Morales (1564-1627)», en *Mulier Fortis. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén, 2011, pp.139-156. Buena parte de la documentación aquí vertida en relación a la cruces parroquiales de Santa María de Torredonjimeno, Encarnación de Bailén y Asunción de Villacarrillo procede de este estudio, citándose –no obstante– de nuevo para clarificar su procedencia.

4 M. RUIZ CALVENTE, «Los plateros Francisco Merino y Tomás de Morales y sus relaciones profesionales», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 555-567, y «El platero giennense Francisco Merino y las desaparecidas andas del Corpus de la Catedral de Jaén», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 521-534.

5 P. A. GALERA ANDREU et alii, *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su Término*. Jaén, 1985, pp. 393; J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería en el Reino de Jaén durante el siglo XVI», en *Úbeda en el siglo XVI*. Jaén, 2002, p. 548; M.S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 266-268.

6 M.S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 269-271.

Mengíbar y un relicario para Cazalilla; publicó también el mencionado investigador el testamento de Tomás de Morales, fechado el 18 de julio de 1622<sup>7</sup>. Por nuestra parte hemos contribuido al catálogo de la obra de Tomás de Morales dando a conocer nuevos datos sobre la cruz de Montoro (Córdoba) y de una custodia para la iglesia de Villacarrillo, concertada entre él y Francisco Merino<sup>8</sup>, varios trabajos para la catedral de Jaén, cuya cuenta se ajustó en 1594<sup>9</sup>, y el contrato de la custodia de asiento de la iglesia de Santa María de Linares<sup>10</sup>. Otros trabajos están relacionados con el adobio de una cruz de la iglesia de San Juan de Arjona en 1587<sup>11</sup>, con otra cruz parroquial para la iglesia de la Encarnación de Bailén en 1591<sup>12</sup>, el pago de un

7 M. LÓPEZ MOLINA, *Breve historia de jiennenses del siglo XVII*. Jaén, 2001, pp. 28-41.

8 Sobre la cruz de Montoro (Córdoba): M. RUIZ CALVENTE, «Los plateros...» ob. cit., pp. 555-567; M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «El platero Francisco Merino y el monasterio cordobés de San Jerónimo de Valparaíso», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 263-280. Sobre la custodia de la iglesia de Villacarrillo: M. RUIZ CALVENTE, «Los plateros...» ob. cit., pp. 555-567; M.S. LÁZARO DAMAS, ob. cit. pp. 269-271. Esta custodia fue valorada en torno a 300 ducados, siendo labrada en 1590 por Tomás de Morales, platero que también entregó para la misma iglesia unas crismas y otras piezas de plata, según M.L. ULIERTE VÁZQUEZ, *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén, 1986, p. 126. Agradezco la colaboración de la profesora M<sup>a</sup>.L. de ULIERTE VÁZQUEZ, a quien debo los dos documentos al respecto, que incorporamos a continuación: Villacarrillo. Iglesia de la Asunción. Cuentas de Fábrica. Año 1590: «Custodia. Rezibesele en descargo ciento quatro mil y treientos y treinta y quatro maravedis con los quales se acabo de pagar la custodia rica que se hizo para la yglesia. Mostro carta de pago y finiquito de Tomas de Morales». Año 1615: «Crismas y vasos de plata. Pasansele y reçivensele en quenta quinientos y setenta y tres reales que costaron las crismas de plata y vaso para llevar el santo olio y otro vaso grande para dar el agua despues de la Comunión y se aduzen y hazen por el mandamiento de su Señoría. Se le mandan pagar a Thomas de Morales, platero de la ciudad de Jaen que los hizo setecientos y cinquenta reales (...)». En este descargo se precisa, sin embargo, que aunque el dinero ajustado por el total del trabajo ascendía a los dichos 750 reales, sólo se le entregarían a Morales 573 reales, pues hasta el resto apreciado se compensó con las crismas de plata viejas. La custodia labrada por Tomás de Morales no se conserva entre las piezas de orfebrería que posee esta iglesia, y –al parecer– formó parte del botín sustraído por las tropas francesas, luego recuperado por el ejército español, aunque ya no volvieron a la parroquia y fueron aportadas como ayuda para la defensa de España frente a Napoleón. (La documentación se conserva en: A.H.N., Guerra de la Independencia. Sección Diversos-Colecciones, 111, n. 28. 1810-04-02. R. RUBIALES GARCÍA DEL VALLE, «El Brigadier Calvache, comandante general de las guerrillas de Jaén en la Guerra de la Independencia». *AHISVI* n. 7 (2008), pp. 54-66. En la relación de piezas sustraídas figura una custodia, quizás la contratada con F. Merino y Tomás de Morales. M. CEACERO SÁNCHEZ, «Museo Parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción», *AHISVI* n. 6 (2007).

9 M. RUIZ CALVENTE, «Los plateros...» ob. cit., pp. 555-567.

10 M. RUIZ CALVENTE, «La custodia procesional del Corpus Christi de Santa María de Linares (Jaén), obra del platero Tomás de Morales», en J. RIVAS CARONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 669-690.

11 Archivo Histórico Diocesano de Jaén (A.H.D.J.). Sección Pueblos. Arjona. Librillo de Cuentas de Fábrica. 1587. Descargo de 9 de enero: «Dio por descargo tres mil maravedis que pago a Tomas de Morales platero del adobio de la cruz, mostro mandamiento y carta de pago y mas ocho reales a quien la llevo a Jaen y la trajo (...)».

12 A.H.D.J. Sección Pueblos. Bailén. Librillo de Cuentas de Fábrica. 1591. Junio. Pago a Tomás de Morales la cantidad de 26978 maravedís de la hechura de la cruz de plata para la parroquia de la Encarnación.



cáliz para la iglesia de Higuera de Arjona en 1594<sup>13</sup>, y asimismo con otra cruz para la iglesia de la Magdalena de Jaén en 1599<sup>14</sup>; en 1614 aderezó un incensario de la iglesia de Mancha Real<sup>15</sup>.

La obra de Tomás de Morales tuvo una singular continuidad a través de Jerónimo de Morales y dos de los hijos de éste, Pedro y Juan Morales, que también ejercieron con éxito el oficio de la platería. Fue Jerónimo de Morales<sup>16</sup> uno de los más sobresalientes plateros en el antiguo Reino de Jaén durante la primera mitad del siglo XVII; aprendió el oficio de platero en el taller de Tomás de Morales. Según M. López<sup>17</sup> ya estaba activo en 1619, pues el 27 de mayo de este año se comprometió a labrar una lámpara para la Compañía de Jesús de Jaén, teniendo por esa fecha en torno a 25 años; su formación cultural debió ser más que aceptable y por la variedad de piezas contratadas conocía perfectamente el arte de la platería. Jerónimo de Morales completó y cobró trabajos debidos a su tío Tomás de Morales como el mencionado relicario de Cazalilla, la custodia de asiento de Santa María de Linares y la cruz parroquial de Santa María de Torredonjimeno. La fecha de su muerte ha sido fijada por M. López en torno a 1659, año en el que su hijo Juan de Morales, platero, recibió cierta cantidad de plata de su madre Inés de Morales (hija de Tomás de Morales), ya viuda de su padre Jerónimo de Morales, para terminar de hacer una custodia para la iglesia de la Encarnación de Bailén<sup>18</sup>. No comparte esta fecha S. Lázaro, que la sitúa en el año 1649<sup>19</sup>.

13 A.H.D.J. Sección Pueblos. Higuera de Arjona. Librillo de Cuentas de Fábrica. 1594. Descargo de 8 de febrero: «Mas se le descargan ziento y noventa y nueve reales y treynta y tres maravedís que pago a Morales platero vezino de Jaen de la plata que puso mas en el caliz nuevo que se hizo porque peso tres marcos y una onça que montan dozientos y zinco reales y la hechura y oro monto once ducados y destes se quitaron dos marcos menos una quarta que son ziento y veynte y siete reales y treynta y tres maravedís de suerte que la yglesia bino a pagar çiento y noventa y nueve reales y treynta y tres maravedís de lo qual mostro mandamiento del señor provisor y carta de pago(...)». Se descargan también real y medio que se gastó en el adobio de un incensario de plata de esta iglesia.

14 A.H.D.J. Parroquia de Santa María Magdalena. Libro de Visitas y Memorias. 1558-1603. Descargo fechado el 2 de junio de 1599: «Yten se descarga de quinze mil e siscientos y setenta e quatro maravedís que pago a Morales platero de la hechura de la cruz como pareçio por carta de pago». Un descargo cercano a éste, concretamente de 15644 maravedís y para dicha cruz fue publicado por M.S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., p. 267.

15 A.H.D.J. Sección Pueblos. Parroquia de S. Juan E. de Mancha Real. Librillo de Cuentas de Fábrica. 1614. Descargo de 26 de junio: «Discargansele diez reales que gasto en adereçar el ynçensario de la dicha yglesia como pareçio por carta de pago de Tomas de Morales platero».

16 Sobre la vida y obra de Jerónimo de Morales: M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de Morales: un platero giennense del siglo XVII». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* n. 162 (1996), pp. 1399-1412; M.S. LÁZARO DAMAS, «El platero giennense Jerónimo de Morales (h. 1580-1649): Aspectos biográficos y artísticos», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 377-394; M. RUIZ CALVENTE, «La cruz parroquial...» ob. cit., pp. 139-156.

17 M. LÓPEZ MOLINA, «Jerónimo de Morales...» ob. cit., pp. 1403-1404.

18 Archivo Histórico Provincial de Jaén (A.H.P.J.). Sección Protocolos Notariales. Escribano Lucas de Medina, legajo 1621, f. 157. 1659, agosto, 18. Jaén. Documento publicado por M. LÓPEZ MOLINA, *Estudios microhistóricos giennenses del siglo XVII*. Jaén, 2001, p. 134.

19 M.S. LÁZARO DAMAS, «El platero giennense...» ob. cit., p. 381.

## 2. LAS CRUCES DE SANTA MARIA DE TORREDONJIMENO Y SAN MIGUEL DE ANDÚJAR (láms. 1 y 2)

La primera noticia sobre la vinculación del platero Tomás de Morales con la cruz parroquial de Santa María de Torredonjimeno se debe a M. López<sup>20</sup>; según este investigador, Tomás de Morales otorgó ante Antonio de Medina, escribano de Jaén, una escritura fechada el día 9 de julio de 1625 en la que se precisa que el platero Jerónimo de Morales, como su cesionario, interpuso un pleito con Mateo de Ortega, mayordomo de la fábrica de la iglesia de Santa María de Torredonjimeno, sobre el pago de 1816<sup>21</sup> reales que se le restaban debiendo sobre la hechura y plata de una cruz que hizo para la dicha iglesia; también le cedió Tomás el cobro de 1600 reales que la iglesia de Santa María de Linares le debía por la hechura y plata de una custodia que labró para ella, pero ante la negativa del pago se entabló otro pleito<sup>22</sup>. Jerónimo de Morales se formó y trabajó en el taller de Tomás de Morales, no obstante entre ambos hubo discrepancias ocasionadas por el impago de ciertas cantidades que Tomás debía a su sobrino por el tiempo que trabajó en su tienda como platero, por lo que éste le puso una demanda, que fue retirada el 26 de febrero de 1621 ante el escribano Antonio de Medina<sup>23</sup>. Con estas medidas la antigua buena relación entre tío y sobrino quedó restablecida, declarando Tomás de Morales en su testamento: «(...) *que ha gastado mi sobrino Jeronimo de Morales en vestirme y pagar por mi algunas deudas y en otras cosas cierta cuantia de maravedis, mando que se le pague lo que el susodicho declarar en su conciencia* (...)»<sup>24</sup>.

A través de una escritura firmada en Jaén por el escribano Alonso García de Medina, fechada el 17 de junio de 1609, sabemos que se le han de pagar a Tomás de Morales por parte de Pedro de Mírez, mayordomo de Santa María de Torredonjimeno, la suma de los referidos 1816 reales de una cruz de plata que hizo para esta iglesia «(...) *que peso veynte y siete marcos y cinco onças y una ochaba de plata y hechura de la dicha cruz a preçio de sesenta y quatro reales cada marco* (...)». Este documento nos condujo directamente a la escritura original conservada en el Archivo Histórico Provincial de Jaén, pues la citada en este pleito es un traslado signado por Antonio de Medina, hijo del dicho escribano, con fecha en Jaén el 26 agosto

20 M. LÓPEZ MOLINA, *Breve historia...* ob. cit., pp. 29-42.

21 A.H.P.J. Sección Protocolos Notariales. Escribano Antonio de Medina, legajo 1310, ff. 303r-304r. Documento parcialmente publicado por M. LÓPEZ MOLINA, *Breve historia...* ob. cit., p. 40.

22 A.H.D.J. Sección Pueblos. Linares. Pleito-demanda de Jerónimo de Morales, platero y cesionario de su tío Tomás de Morales, contra el maestro Francisco de Pobles, mayordomo de la iglesia de Santa María de Linares, sobre la hechura de la custodia del Corpus Christi de dicha iglesia. Inicio del pleito-demanda en Jaén, años 1620-1621. Documentación publicada, junto con otros datos procedentes del A.H.P.J., en M. RUIZ CALVENTE, «La custodia procesional...» ob. cit. pp. 669-690.

23 A.H.P.J. Sección Protocolos Notariales. Escribano Antonio de Medina, legajo 1306, ff. 112v-115r. Documento parcialmente publicado por M. LÓPEZ MOLINA, *Breve historia...* ob. cit., p. 38.

24 A.H.P.J. Sección Protocolos Notariales. Escribano Antonio de Medina, legajo 1307, f. 478r. Documento parcialmente publicado por M. LÓPEZ MOLINA, *Breve historia...* ob. cit., pp. 37-38.



*LÁMINA 1. Tomás de Morales. Cruz. Parroquia de Santa María, Torredonjimeno.*



LÁMINA 2. Tomás de Morales. Cruz. Parroquia de San Miguel, Andújar.

1623<sup>25</sup>. Efectivamente, dicha escritura se conserva en el legajo 930<sup>26</sup> del referido Archivo con la misma fecha de 17 de junio de 1609; en ambas escrituras (original y traslado) se aportan algunos datos más, pues se señala por parte del mayordomo Pedro de Mírez que:

*«(...) abiendo descontado de lo que monta la dicha cruz y hechura diez marcos de plata que se le dio a el dicho Thomas de Morales y otros ochenta ducados que a reçebido y veinte ducados que ansimismo le debo por escriptura ante el escrivano publico yuso escripto que los dichos veinte ducados estan ya cunplidos le resto y quedo debiendo los dichos myl e ochoçientos y diez y seis reales y resçebi del dicho Thomas de Morales la dicha cruz de plata de suso referida de que me doy por contento y entregado a my boluntad (...) los quales dichos myl y ochoçientos y diez y seis reales prometo y me obligo de le dar y pagar puestos y pagados en esta dicha çudad de Jaen de oy dia de la fecha d,esta escritura en un año sopena de se los dar e pagar con las costas de la cobrança y para su cunplimiento obligo my persona e bienes tenidos e por aver y los bienes y rentas de la dicha fabrica de la dicha yglesia (...)».*

Meses antes, el 22 de marzo de 1609<sup>27</sup>, Tomás de Morales declara ante el escribano giennense Antonio García de Medina haber recibido del licenciado frey Gabriel del Rincón, vicario general que fue de la Orden de Calatrava en el partido de Andalucía

25 A.H.D.J. Sección Pueblos. Torredonjimeno. Siglo XVII. Pleito de Jerónimo de Morales contra Pedro de Mírez, presbítero y mayordomo de la iglesia de Santa María de la Concepción de Torredonjimeno, en razón de 1816 reales que se le debían por la plata y hechura de una cruz labrada por Tomás de Morales para dicha iglesia.

26 A.H.P.J. Sección Protocolos Notariales. Escribano Alonso García de Median, legajo 930, ff. 517v-518r. La referencia documental fue publicada por M.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros giennenses...* ob. cit., pp. 271-272, en estos términos: «(...) La cruz estaba terminada el día 17 de junio, fechas en las que se le abonan 1817 reales. Por esta segunda escritura conocemos el peso exacto de la pieza que fue de veintisiete marcos, cinco onzas y una ochava de plata. La mano de obra o hechura se pago a razón de 64 reales el marco. En este caso el testigo fue otro platero, Joan Clavijo de Villanueva (...). En este comentario apreciamos dos errores, uno en relación a la cantidad, pues no es 1817 sino 1816, el otro que dicha cantidad no se le entrega a Tomás de Morales, sino que el mayordomo Mírez se obliga a entregarle, hecho que no ocurrió y fue la causa del pleito interpuesto por Jerónimo de Morales, como cesionario de Tomás de Morales, contra él y la fábrica de la iglesia de Santa María de Torredonjimeno.

27 A.H.P.J. Sección Protocolos Notariales. Escribano Alonso García de Medina, legajo 930, ff. 221r-222r. La referencia documental fue publicada por M.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros giennenses...* ob. cit., p. 271: «(...) Torredonjimeno fue otra población para cuyas iglesias parroquiales trabajó Morales. En ella han podido documentarse diferentes obras entre las que reseñamos sendas cruces. La realizada para la iglesia de San Pedro, fue la primera, siendo la de Santa María una copia de la anterior, según las condiciones suscritas para la realización de ésta última en 1609. En la fecha del otorgamiento de la escritura Morales recibió la cantidad de 20 ducados «(...) por lo que monta la cruz y la hechura(...)», a la que abría que sumarle diez marcos de plata que había recibido con anterioridad. En el citado contrato, se incluye como testigo a su yerno, el platero Jerónimo de Morales (...)».

con sede en Martos, diez marcos de plata para que con ellos comience la hechura de una cruz para la iglesia de Santa María de Torredonjimeno, puntualizándose que ésta «(...) *habia de ser conforme una cruz que yo hiçe para la iglesia de San Pedro*<sup>28</sup> *de la dicha villa de la Torredonjimeno (...)*»; también se registran diversas entregas recibidas por Tomás de Morales en esta escritura:

«(...) otorgo e conozco que rezibi de Pedro de Mirez clerigo presbitero vezino de la dicha villa de la Torredonjimeno e mayordomo de la fabrica de la dicha iglesia de Santa Maria ochenta ducados de que me doy por contento y entregado a mi boluntad (...) e por la presente me obligo de haçer la dicha cruz bien fecha e acabada a vista de ofiziales que lo entiendan de oy dia de la fecha d,esta carta en tres meses luego venideros y el dicho dia que ansi la diese acabada me a de dar el dicho Pedro de Mirez otros beinte ducados y los demas maravedis que montare la dicha cruz e hechura d,ella me los a de dar e pagar desde el dicho dia del entrego en un año y si ansi no lo hiziere e cunpliere qu,el dicho Pedro Mirez o el mayordomo que por tienpo fuere de la dicha fabrica pueda mandar haçer la dicha cruz a mi costa e por los maravedis e plata que tengo reçibidos y por los demas maravedis que le costare me pueda executar e execute con solo su juramento en quien lo dejo e difiero e todo lo pagare con las costas de la cobranza(...)».

En las escrituras analizadas del año 1609, tanto en la del 22 de marzo como en la del 17 de junio, entre las condiciones de las partes queda claramente especificado que el mayordomo Pedro de Mírez se compromete a pagar lo estipulado a Tomás de Morales, y para su cumplimiento obligó su persona y bienes tenidos y por haber y los bienes y rentas de la fábrica de la iglesia de Santa María. Sin embargo, Tomás de Morales no llegó a percibir el pago de los dichos 1816 reales por parte de Pedro de Mírez ni de la fábrica de la dicha iglesia, por lo que –como ya ha sido señalado– se llegó a un largo pleito, cuya documentación se conserva en el Archivo Históri-

28 La cruz parroquial de San Pedro de Torredonjimeno labrada por Tomás de Morales no se conserva en el templo debido a que fue expoliada en la Guerra Civil de 1936. Finalizada esta contienda es entregada a este templo –fruto del reparto de orfebrería– una cruz, que M. CAPEL MARGARITO (ob. cit., p. 337) atribuye a Francisco Merino, equiparándola en calidad –por otro lado– con la gran cruz procesional de la Catedral de Jaén, que igualmente es cedida a ésta después de la contienda; se reitera en esta atribución en su libro *El arte de la platería en Jaén o continuación del Catálogo de su Orfebrería Religiosa*. Jaén, 2000, p.79, aunque la pieza no refleja los estilemas de F. Merino. Vid. también de este investigador, «La orfebrería, principal arte suntuaria de devoción mariana. La platería de Martos, Torredonjimeno y Jamilena», en *Actas de la I Asamblea de Estudios Marianos*. Úbeda, 12-13 octubre 1985. (inédito). Sobre la cruz catedralicia de Jaén, obra del platero Marcos Herández: M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro de la Platería Complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, pp. 136-138.

co Diocesano de Jaén<sup>29</sup> y en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. (Órdenes Militares. Calatrava. Archivo Judicial de Toledo).

La documentación procedente del Archivo Histórico Diocesano de Jaén sobre este pleito se inicia con la presentación ante los visitadores generales del partido de Martos de una petición, firmada por el licenciado Calatayud en Torredonjimeno el 4 de diciembre de 1610, en la que se solicita en nombre de Miguel Rojo, fiador Pedro de Mírez –difunto en esta fecha–, que en relación a las cuentas que se están tomando sobre dicha mayordomía se ajusten para que en caso de que sea alcanzado Pedro de Mírez sean sus herederos los que satisfagan los débitos: «(...) *pues no sera raçon que de los mios yo pague cantidad alguna de maravedis (...)*»; también se indica «(...) *que en las dichas quantas no se le vaxaron mil e ochoçientos reales por la hechura y balor de plata de una cruz grande qu,el dicho Pedro de Mírez paga y la entrego a la dicha iglesia como es notorio (...)*». Ese mismo día los visitadores ordenaron que lo que constare por razón legítima «(...) *aver pagado el dicho Pedro de Mírez por la hechura de la cruz contenida en esta petiçion se le pase en su quenta y baxe de su alcance como lo pide (...)*». Pocos días después, el 11 de diciembre de 1610, Tomás de Morales teniendo conocimiento de lo solicitado por Miguel Rojo expuso ante los visitadores generales su disconformidad con lo aprobado, y además da explicaciones sobre los pormenores del encargo de la cruz:

*«En la villa de la Torredonximeno en onze dias del mes de dizienbre de mil seisçientos e diez años ante los señores visitadores generales de la horden en este partido la presento: Tomas de Morales platero digo que por mandamiento del señor licenciado Rincon bicario general que fue d,este partido me fue encargado yo hiziese una cruz de plata para la yglesia de Santa Maria d,esta billa y para hazerla se me dio luego çierta cantidad de plata y luego para acabarla al mayordomo Pedro de Mírez le dio liçencia el señor bicario para que me diese dineros para que yo la acabase y asi la acabe y se la entregue tasandose y concluyda y aberiguada la cuenta se me obligo por el alcançe en nonbre de la fabrica y agora a llegado a mi notiçia que los fiadores de Pedro de Mírez y sus erederos ante vuestras mercedes an parecido y dicho que la cruz esta pagada y se les a pasado en cuenta y bajado en discargo sin aber como notorio y a mi justiçia me conbiene que se me de un testimonio con pie y cabeza d,esta partida con traslado de las petiçiones que dieron los fiadores y herederos del dicho Pedro de Mírez y por tanto a vuestra merced pido y suplico manden se aga segun lo pido que en ello se me ara merced y vuestras mercedes administran justicia. Thomas Morales».*

29 A.H.D.J. Sección Pueblos. Torredonjimeno. Siglo XVII. Pleito de Jerónimo de Morales contra Pedro de Mírez, presbítero y mayordomo de la iglesia de Santa María de la Concepción de Torredonjimeno, en razón de 1816 reales que se le debían por la plata y hechura de una cruz labrada por Tomás de Morales para dicha iglesia.

Algunos años después el asunto aún no había sido resuelto, iniciándose ya de forma efectiva por parte de Jerónimo de Morales una demanda contra los bienes del difunto mayordomo Pedro de Mírez y la fábrica de Santa María. En la dicha demanda, presentada por Juan Cibanto en nombre de Jerónimo de Morales (12 de octubre de 1622), se solicita el pago pendiente de los 1816 reales. En Martos (17 de octubre de 1622) ante el vicario general del partido respondió ante la demanda Mateo de Ortega, mayordomo de Santa María, diciendo que debe quedar absuelta la iglesia de la suma indicada. La sentencia fue apelada por Juan Cibanto, en nombre de Jerónimo de Morales, y el asunto llegó hasta el Consejo de las Órdenes Militares<sup>30</sup> y –por tanto– ante el rey Felipe III, como administador perpetuo de las mismas. El 6 de diciembre de 1623, Felipe III remitió una carta al mayordomo Mateo de Ortega en la que se da cumplida información sobre la apelación de Jerónimo de Morales y la sentencia de frey Juan Carreño Ponce, ordenándole presentar las alegaciones pertinentes ante el Consejo; también mandó remitir toda la documentación del pleito al dicho Consejo. Por otro lado, Felipe de Cuéllar, en nombre de Jerónimo de Morales, remitió una carta al rey en la que se hace referencia a la revocación real, con fecha 17 de enero de 1624, de la sentencia dictada por frey Juan Carreño Ponce y «(...) mando que el dicho Mateo de Ortega de los vienes y rentas de la fabrica de la dicha yglesia pague al dicho mi parte los mil ochoçientos y diez yseis reales (...)»; dicha sentencia fue notificada al procurador de la parte contraria, pero al parecer en nada quedó, pues Cuéllar suplicó al rey al final de la carta «(...) mande se despache a mi parte la executoria en conformidad de la dicha sentençia dada por V.A. (...)». El litigio continuó, no obstante, ya que Mateo Ortega otorgó un poder en Torredonjimeno (8 de febrero de 1624) a Francisco Ruiz para que en la real corte de su magestad defienda a la fábrica de la iglesia de Santa María en el pleito que contra ella sigue Jerónimo de Morales, platero y vecino de Jaén, en razón de una cruz de plata que dio para la dicha iglesia.

Por lo que se refiere a la cruz de San Miguel, por el momento no tenemos noticias documentales sobre su encargo, pues los Libros de Fábrica de esta parroquia no han llegado a nuestros días, si otros Sacramentales, depositados desde hace algunos años en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Como la de Santa María, esta cruz tampoco fue marcada, por tanto sólo nos queda su análisis para vincularla al taller de Tomás de Morales. La cruz parroquial –de plata sobredorada– conservada en la iglesia de San Miguel de Andújar es sin duda hermana de la cruz de plata en su color, labrada por Tomás de Morales para la iglesia de Santa María de Torredonjimeno. En ambos casos se trata de cruces grandes de manga para ser utilizadas en las solemnidades litúrgicas, destacando entre ellas las procesionales. La de Santa María alcanza unas dimensiones de 98 x 50 cms, la de San Miguel 1 metro con 15 cms x 61,5 cms.

---

<sup>30</sup> A.H.N. Sección Órdenes Militares. Calatrava. Archivo Judicial de Toledo, legajo 38022. Siglo XVII.



En cuanto a la traza estamos ante unas cruces en las que se introducen los estilemas diseñados por el famoso platero giennense Francisco Merino, con el que conocemos tuvo intensa relación personal y profesional Tomás de Morales. No cabe duda que la estancia de ambos plateros en Jaén, y –con toda probabilidad en Toledo– determinó la asimilación por parte de Tomás de Morales de los modelos elaborados por Merino en su taller. Ha de entenderse que de manera especial debió de influir en la ejecución de las cruces de Tomás Morales –y luego en las de Jerónimo de Morales y descendientes– la cruz patriarcal de la catedral de Sevilla<sup>31</sup>, obra magnífica y novedosa de Merino. Esta cruz impactó también en Francisco de Alfaro, platero de la catedral de Sevilla, que la restauró en 1595, de tal forma que determinó la ejecución de todas sus cruces posteriores<sup>32</sup>. En opinión de M<sup>a</sup>. Jesús Sanz a partir de este momento las cruces andaluzas siguen el modelo de Merino-Alfaro, y poco después se extienden por toda la Península<sup>33</sup>. Este estilo, desarrollado plenamente entre 1590 y 1625 y asimilado incluso por Juan de Arfe<sup>34</sup>, ha sido denominado de diversas maneras, tales como Felipe II, escurialense o herreriano<sup>35</sup>, cortesano y manierismo geometrizable<sup>36</sup>. Se caracteriza por la geometrización de

31 Sobre esta cruz: M.J. SANZ SERRANO, *Orfebrería sevillana del Barroco*. T. I. Sevilla, 1976, pp. 142-143. J.M. PALOMERO, «La platería en la catedral de Sevilla», en *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, fig. 603.

32 M.J. SANZ SERRANO, «La cruz parroquial en las últimas décadas del siglo XVI. Orígenes del cambio tipológico», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 427-439. Sobre la vida y obra del platero Francisco de Alfaro: P. NIEVA SOTO, «Noticias sobre las obras realizadas por el platero Francisco de Alfaro en San Marcos de Jerez». *Laboratorio de Arte* n. 8 (1995), pp. 371-384; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «El platero Francisco de Alfaro en la Baja Extremadura», en *VIII Congreso de Estudios Extremeños*. 2007, pp. 290-300.

33 Sobre el estilo de la platería andaluza en el Barroco: J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco Siglos de Platería Sevillana*. Catálogo de la Exposición. Sevilla, 1992. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucarística Cordubensis*. Córdoba, 1993. M.J. SANZ SERRANO, «Los estilos en la platería barroca andaluza», en *El fulgor de la plata. Andalucía Barroca*. Junta de Andalucía, 2007, pp. 42-65. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «Tipología y ornamento de las cruces procesionales del Barroco», en *Congreso Internacional Andalucía Barroca. I Arte, Arquitectura y Urbanismo*. Junta de Andalucía, 2007, pp. 39-48.

34 En relación a la vida y obra de Juan de Arfe existe una extensa bibliografía, aquí sólo vamos a destacar un trabajo reciente por tratarse en él su gran contribución a la platería (dada a conocer en su libro más famoso: *De Varia Commensuración* (1585), publicado por: M.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata labrada», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 193-211.

35 C. HERNMARCK, *Las custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, pp.26-27. Según este ilustre historiador del arte el estilo «herreriano» o «estilo Escorial» fue introducido en la platería por Francisco Merino, pero Juan de Arfe es el primer artista que lo utilizó en la creación de detalles ornamentales de custodias. Sus rasgos característicos son una sencillez que se manifiesta en los pocos ornamentos y proporciones equilibradas como principal efecto estético. En suma, se trata de una reacción contra la exuberante decoración plateresca de buena parte del siglo XVI. Vid. al respecto también: A. CASASECA CASASECA (coord.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Junta de Castilla y León, 1999.

36 M.J. SANZ SERRANO, «La cruz parroquial en las últimas...» ob. cit., pp. 427-439.

sus elementos compositivos, labrados en relieve o superpuestos; entre ellos destacan los óvalos o espejos, los rectángulos y trapecios, convertidos a veces en cabujones esmaltados. No desaparece la decoración escultórica en el período pleno reseñado, pero con el tiempo sólo se centrará en el anverso con la imagen de Cristo y en el reverso con variadas advocaciones. Estos elementos son acompañados con diversos motivos decorativos a base de *ces* con tornapuntas, a veces decoradas con elementos vegetales, botones esmaltados, finos temas florales, lazos, cintas, puntas de diamante, bandejas, cartelas, y todo ello se ameniza con la técnica del picado de lustre. Los extremos de los brazos y del remate vertical se exhornan con perillas, jarras y esferas con pirámides. Un elemento singular en estas cruces es la macolla o nudo, en la que se inserta el brazo vertical de la cruz; todas ellas presentan una articulación arquitectónica, de uno o dos cuerpos cubiertos con una cúpula semiesférica con costillas, según el modelo trazado por Merino en la cruz patriarcal de la catedral de Sevilla, aunque –como veremos– hay ciertas variantes. En cualquier caso, una de las piezas más características en estas cruces son los ensanchamientos elípticos de los extremos. La cruces de San Miguel y Santa María siguen muy de cerca la cruz patriarcal de la catedral de Sevilla de Merino y la de San Juan de Marchena de Alfaro, incluso en buena parte de su programa iconográfico desarrollado en la macolla, pero como ocurre con otras cruces de la época también se introducen en los extremos de los brazos relieves repujados insertos en óvalos elípticos –a modo de camafeos– y en los perfiles rectos dentro de rectángulos, tal y como aparecen en la cruz procesional de Colmenar Viejo (Madrid), obra de Merino, o en la de Copernal (Alcalá de Henares), pieza cercana igualmente a su producción<sup>37</sup>.

Siguiendo los parámetros estilísticos y compositivos expuestos, Tomás de Morales confeccionó las cruces latinas de San Miguel y Santa María empleando las técnicas del fundido en el Crucificado, Padres de la Iglesia Latina, perillas y otros elementos decorativos, el repujado en los relieves y el grabado sutil con el picado de lustre en las decoraciones de *ces*, triángulos y otros motivos que se reparten por ambas piezas. El árbol es semejante en las dos cruces, pero la de San Miguel presenta ensanchamientos también entorno al cuadrón, que le hacen semejarse más con la cruz patriarcal de Merino y la de Marchena de Alfaro. Es destacable el mayor enriquecimiento de la de San Miguel gracias a la incorporación de ganchos, veneras simples o dobles y óvalos decorados con pinturas, singularidad sin duda de esta cruz. En cuanto al programa iconográfico, aunque idéntico, es colocado de manera distinta; en las dos, los brazos presentan en los extremos ensanchamientos elípticos con perillas en los que se han insertado relieves repujados. En de Santa María, en el anverso los Evangelistas, presidiendo en el brazo vertical San Lucas con su Evangelio y el toro en posición recostada, en el extremo contrario –y con semejante compostura– San Juan con su Evangelio, la pluma y el águila, en el brazo horizontal en su extremo

37 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, ob. cit., pp. 142,180-184, 294.

derecho San Mateo en pie con su Evangelio, en el izquierdo San Marcos también de pie con su Evangelio y el león; la superficie plana de los brazos se enriquecen con rectángulos con ces vegetalizadas en los que se incluyen óvalos elípticos con ángeles, de pie en el brazo vertical, reclinados en el horizontal, portando en éste un instrumento musical (lado izquierdo) y un documento o libro (lado derecho); todos estos rectángulos quedan flanqueados por otros más pequeños con ces vegetalizadas, presentando los que enmarcan el cuadrón un lado curvo; el cuadrón<sup>38</sup> es circular a modo de tondo y se decorada al modo de la cruz patriarcal de Merino con relieves de nubes, querubines y la paloma del Espíritu Santo, Cristo Crucificado muerto de tres clavos cuelga desde él ocupando buena parte del brazo inferior vertical, en el que se ha resaltado también un gran rectángulo con su moldura elíptica con nubes a nivel de los pies de Cristo y ces, y fuera de él pequeños rectángulos resaltados con ces vegetalizadas. En el reverso se repite la misma composición, pero cambia el programa iconográfico; en el ensanchamiento horizontal superior del brazo vertical se ha situado a Dios Padre (muy desgastado por el tiempo y con roturas) con las manos extendidas y querubín, por debajo de él un angel, en el cuadrón tondo con la Virgen y el Niño y seguidamente en la zona inferior de dicho brazo un angel músico y en el ensanchamiento el apóstol San Pedro con las llaves; en los extremos del brazo horizontal la Virgen (lado izquierdo) y San Juan (lado derecho), en las superficies planas ángeles recostados con símbolos del martirio.

En la cruz de San Miguel preside el anverso del brazo vertical San Juan Evangelista, en el extremo contrario San Pedro con las llaves, en el reverso Dios Padre es también colocado en la zona alta del brazo vertical, pero en el extremo del mismo se sitúa San Lucas; el resto de los elementos compositivos se repiten, aunque con ciertas variaciones en cuanto a los símbolos del martirio o instrumentos musicales portados por los referidos ángeles; así, en el anverso, en el brazo vertical figura debajo de San Juan Evangelista un angel que parece llevar en su mano los Evangelios, mientras que en el extremo izquierdo del brazo horizontal se encuentra un ángel con un látigo, en el lado contrario otro angel porta un martillo; en el reverso y en las dichas posiciones, angel músico y angel leyendo, en el brazo vertical angel con un columna entorchada en la parte alta y angel músico con viola en la zona baja. El Crucificado, con los querubines y la paloma del Espíritu Santo, y el relieve del cuadrón con María y el Niño son de semejante factura.

En ambas cruces el enlace del árbol con la macolla, manzana o nudo se resuelve –como en la cruz patriarcal de Merino– por medio de un paralelepípedo o rectángulo en vertical –apeado en un moldura abocelada, sobre la que descansa una calavera

---

38 Actualmente luce esta cruz en los ángulos del cuadrón ráfagas de plata –parcialmente destruidas–, pero originalmente se debieron colocar perillas semejantes a las conservadas en los ensanchamientos de los brazos (en la que se puede observa la falta de una de ellas). El conjunto de la pieza está necesita de una restauración, ya que se han introducido para darle seguridad algunas piezas claramente inapropiadas.

con huesos cruzados–, con traza arquitectónica formada por dos portaditas ciegas con pilastras avolutadas en su zona inferior, frontones triangulares en el caso de la de Santa María y sin ellos en la de San Miguel, reservándose en la de Santa María el espacio central para insertar en un lado un pequeño relieve de San Andrés con el aspa de su martirio y en el otro un Apóstol, del que ha desaparecido su símbolo, pero que pudo corresponder a San Pablo (que también figura junto con San Andrés en la cruz patriarcal de Merino), mientras que en los costados se repiten las pilastras coronadas con mútuos a modo de capiteles y avolutamientos en la base; en la de San Miguel en lugar de las dichas figuras se han incorporado dos óvalos con pinturas y además se han invertido las pilastras laterales. La macollas de las dos cruces se han estructurado a base de un sólo cuerpo formado por un templete de traza circular que se cubre con una cúpula semiesférica –de clara inspiración escurialense y muy semejante al tercer cuerpo de la custodia de asiento de Santa María de Linares–, y como ésta lleva alternándose en los segmentos óvalos, con pinturas en la de San Miguel; el cuerpo del templete, asentado sobre un plataforma abocelada circular en la de Santa María y poligonal en la de San Miguel, está conformado por ocho edículos –como en la cruz patriarcal de Merino– rectangulares y semicirculares alternantes (con rectangulillo resaltado en la zona superior e inferior, al igual que en los edículos de semejante traza introducidos por Merino en su cruz patriarcal), que quedan separados entre sí –en Santa María– por medio de pilastras con mútuos a modo de capiteles y ces avolutadas en la base grabadas con ces y rectangulillos pareados, coronándose todo por medio de un entablamento, en cuyo friso se han colocado placas resaltadas con puntas de diamante a nivel de las pilastras y en eje con ellas y motivos decorativos de ces y las mismas puntas de diamante; en la de San Miguel dicha separación se efectúa a base de columnillas de orden dórico con acanaladuras e himoscapo con decoración vegetal. En los edículos semicirculares figuran los Padres de la Iglesia Latina, en los rectangulares San Jerónimo, María Magdalena, San Francisco y San Juan Bautista niño; este conjunto iconográfico es el mismo que Merino introdujo en su cruz patriarcal, y que repetiría Alfaro en las suyas de San Juan de Marchena y en la de Monesterio (1597), en la provincia de Badajoz, aunque aquí se eliminaron los Padres de la Iglesia<sup>39</sup>. Por debajo de la base circular en la que asienta el templete se ha labrado una espléndida moldura abocelada y acampanada invertida que une el conjunto con el vástago o cañón, en la que se exhiben una serie de elementos geométricos manieristas<sup>40</sup> resaltados –grabados con

39 J.M. PALOMERO, «El platero Francisco de Alfaro y la cruz procesional de Monesterio». *Revista Anual de Fiestas. Monesterio*. Monesterio (Badajoz), 1995. Sobre esta cruz: A.J., SANTOS MÁRQUEZ, «Platería renacentista sevillana en la provincia de Badajoz». *Laboratorio de Arte* n. 15 (2002), pp. 111-132.

40 Sobre los motivos del Manierismo, válidos para la arquitectura pero también para la orfebrería, entre otras manifestaciones artísticas: A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, «Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre el Manierismo y el Barroco», en *Actas del XXIII C.I.H.A.* II. Granada, 1976.

ces-, entre los que destacamos cueros recortados, óvalos –con pinturas en la de San Miguel–, costillas, rectángulos y cuatro cabezas de serpientes –símbolo demoníaco aplastado por el martirio de Cristo en la Cruz–, guardando todo ello referencias también a la moldura semejante labrada por Merino en su cruz patriarcal. Finalmente se rematan las cruces con un cañón o vástago –igualmente merinense– en forma de columna con capitel toscano, fuste con su basa decorado con estrias planas e himoscapo en el que figuran cabujones ovalados elípticos resaltados.

### 3. LAS CRUCES DE LA ENCARNACIÓN DE BAILÉN Y LA ASUNCIÓN DE VILLACARRILLO

En la línea de las cruces de San Miguel y de Santa María ejecutó Tomás de Morales las cruces mayores de plata para las iglesias parroquiales giennenses de la Encarnación de Bailén (89,5 x 50 cms.) y de la Asunción de Villacarrillo<sup>41</sup> (69 x 38,30 cms.), aunque con ciertas variantes en la articulación de la macolla, que se componen igualmente de un sólo cuerpo. Estas dos cruces son similares, pero en la de Bailén (1591) Tomás de Morales llega a un mayor geometrismo, ya que desaparecen las iconografías en los brazos, que sin embargo son conservadas en parte en la cruz de Villacarrillo; en los brazos, tanto en el vertical como en el horizontal, de la cruz de Villacarrillo se repiten los mismos ángeles y placados ya vistos en las de San Miguel y Santa María, pero se distancian de éstas los extremos trebolados que nos parecen, junto con los resplandores, parte superior de la cupulita y cuerpo acampanado bajo templete circular de la macolla, fruto de una intervención posterior; los extremos de los brazos de la de Bailén son semejantes a los de San Miguel y Santa María, y aún más a los de la cruz patriarcal de Merino, así como el paralelepípedo o trozo rectangular –aunque más esquemático– que une el árbol con la macolla; las macollas y cañones son de semejante factura en ambas, repitiéndose en los tondos del anverso y reverso del cuadrón de la de Villacarrillo la paloma del Espíritu Santo, nubes y querubines y la Virgen y el Niño, respectivamente, siendo de semejante factura el Cristo Crucificado y el motivo a decorativo a sus pies. En la cruz de Bailén figura en el tondo del reverso la Encarnación –titular de esta parroquia, presentando un Cristo Crucificado aún vivo. Tienen las macollas una composición arquitectónica articulada con la consabida cúpula semiesférica con costillas (reformada en su parte superior en el caso de la de Villacarrillo), que apean en un basamento cuadrangular con la esquinas achaflanadas coronadas con bolas escurialenses; el templete con su entablamento –con mutulos– es de planta circular y está decorado de forma alternativa con cuatro óvalos elípticos horizontales con los relieves en posición re-

41 M. CAPEL MARGARITO, en relación a esta cruz opta «(...) por un artífice giennense de la escuela o características de Fº. Merino (...)», fijando su cronología a fines del siglo XVI o principios del siglo XVII, siendo su estilo herreriano o purista. (*El Arte...* ob.cit., p. 42.). Nada comenta sobre ella R. ANGUITA HERRADOR, «Algunos objetos de platería en las Cuatro Villas», en *VI Jornadas de Estudios Histórico-Artísticos sobre «Las cuatro Villas»*. Soriuela del Guadalimar, 1992, pp. 55-64.

costada y cuatro portaditas ciegas flanqueadas con pilastras dóricas coronadas con frontones curvos y de medio punto de tradición miguelangelesca –al modo de los trazados en el segundo cuerpo de la cruz patriarcal de Merino–, sin figuración en el caso de Bailén y con figuración en Villacarrillo; en ambas se colocan en los citados óvalos relieves semejantes, San Juan Bautista joven, San Francisco, María Magdalena (sólo en la de Bailén) y San Jerónimo, que se repite extrañamente dos veces en la de Villacarrillo; de bella factura es la pieza que enlaza con el cañón en la cruz de Bailén, en la que se siguen las trazas merinenses, siendo la abocelada de Villacarrillo posterior, como ya se ha indicado; en cuanto a los cañones, es más fiel al modelo merinense el de la cruz de Villacarrillo, algo más sencillo y sin capitel el de Bailén, pero en cualquier caso ambos con el fuste estriado e himoscapo en su tercio inferior. Una fina decoración grabada a base de ces y otros motivos geométricos completan la composición general de ambas cruces. Documentalmente, por lo que se refiere a la cruz de Bailén, ya se ha comentado que en junio de 1591 le fueron abonados a Tomás de Morales 26978 maravedís a cuenta de su hechura, pero en relación a la de Villacarrillo sólo contamos con una referencia de 1615<sup>42</sup>, procedente del apunte de las cuentas de fábrica de ese año, en el que se pagan 56 reales «(...) *en adovios de plata de la cruz y custodia y relicario del Sagrario y cruces de patena y del incensario*(...)», que con toda probabilidad, aunque en el apunte no se mencione, debieron de abonarse a Tomás de Morales, platero que ya sabemos tuvo varios encargos de dicha iglesia, entre ellos una custodia, vasos de plata y unas crismeras.

#### 4. CONCLUSIÓN

De las cuatro cruces analizadas, la más cercana a la traza de la patriarcal de Merino es la de San Miguel de Andújar, al mismo tiempo que la más rica y más grande. Es por esto que entendemos fue contratada a finales del siglo XVI, siendo con toda probabilidad el referente para las demás, en las que se introducen cambios no demasiado significativos. La pieza, que no dudamos en atribuir a Tomás de Morales y su taller, presenta –no obstante– una singularidad extraña a la producción de los Morales, esto es, la incorporación de doce pinturas protegidas con pasta vítrea insertas en óvalos, que en la cruz de Merino aparecen también pero sin esta decoración. El conjunto de las pinturas, en regular estado de conservación, representan temas marianos o de santos, apreciándose un San Miguel<sup>43</sup>. En la de Santa María, obrada en los primeros años del Seiscientos, el cambio de la columna por la pilastra en la macolla nos muestra el nuevo repertorio arquitectónico para nada desconocido

---

42 A.H.D.J. Sección Pueblos. Villacarrillo. Cuentas de Fábrica. Año 1615. Mi agradecimiento a la profesora M<sup>a</sup>. Luz de Ulierte Vázquez, a quien debo la referencia documental.

43 Agradezco al escultor linarense D. Alfonso González Palau su colaboración en este punto; a él debo la fotografía de la lámina 1. Asimismo agradezco la colaboración de D. Carmelo Zamora Expósito, cura-párroco de San Miguel de Andújar, por permitirme el acceso al tesoro de esta iglesia.

por Tomás de Morales. La cruz de la Asunción, pese a las intervenciones posteriores, guarda semejante estilo, tanto en el árbol como en los relieves. La cruz de la Encarnación, contratada y compuesta dentro del Quinientos, puede servirnos de ejemplo de la capacidad de simplificación y esquematismo de Tomás de Morales, o lo que es lo mismo, su versatilidad a la hora de acometer nuevos encargos, pero como en las restantes sin perder el horizonte merinense.

En los relieves o figuras repartidos por estas cruces, Tomás de Morales muestra su exquisito conocimiento del romanismo miguelangelesco, difundido en España –entre otros– por Gaspar Becerra, especialmente presente en el bello y proporcionado Cristo Crucificado y en el relieve de la Virgen con el Niño (ambos de semejante factura a los existentes en la cruz patriarcal de Merino), pero también del manierismo en las elegantes posiciones de los Evangelistas, los ángeles y de San Juan y la Virgen en actitud dolorosa. Destacables son las figuras de los Padres de la Iglesia, y aún más los relieves de San Juan Bautista niño, la Magdalena, San Jerónimo Penitente y San Francisco recibiendo las llagas de Cristo, los cuales rezuman igualmente un claro influjo miguelangelesco. Como en la cruz de Merino o las de Alfaro, estos relieves muestran –como apunta Santos Márquez– «(...) un interés por lo pictórico, con gran riqueza de detalles y matices (...) composiciones calramente manieristas, donde la figura humana de movimiento inestable se rodea de un fondo natural en correcta perspectiva (...)»<sup>44</sup>.

Tomás de Morales alcanza en estas cruces un alto nivel como artífice del arte de la platería en el antiguo Reino de Jaén. Aunque su actividad profesional estuvo marcada por el fuerte influjo de los estilemas de Francisco Merino, debió conocer también el ambiente artístico de la ciudad de Jaén, y –en especial– las manifestaciones dentro del campo de la escultura<sup>45</sup> de finales del quinientos y primer tercio del seiscientos –con Sebastián de Solís a la cabeza–, que junto con la arquitectura estuvieron y están tan hermanadas con la orfebrería. Si hasta ahora la historiografía se ha centrado en las posibles influencias de Francisco Merino en Francisco de Alfaro, es hora ya de incluir en este círculo a Tomás de Morales, cuyo arte tuvo una certera prolongación en su sobrino-yerno Jerónimo de Morales y otros miembros de esta familia de plateros, los cuales dejaron excelentes piezas de platería en numerosas iglesias giennenses<sup>46</sup>.

44 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «Platería renacentista...» ob. cit., pp. 124-125.

45 Sobre este momento a caballo entre los siglos XVI y XVII: M.L. ULIERTE VÁZQUEZ, «Del Manierismo al Barroco en la escultura Giennense». *Cuadernos de Arte* n. 17 (1985-1986), pp. 339-352; R. GALIANO PUY, «Vida y obra del escultor Sebastián de Solís». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* n. 17 (2004), pp. 273-351.

46 Presenta extensiones con relieves repujados la cruz mayor de la iglesia de San Juan Evangelista de Mancha Real (Jaén), que en buena medida puede vincularse estilísticamente con la producción de Tomás de Morales. (Primer cuarto del siglo XVII).

# Las joyas de la VII Condesa de Lemos

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ

*Doctora en Historia del Arte*

En el inventario de los bienes de don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, Virrey de Nápoles (1610-1616), realizado después de su muerte, no aparecen las joyas del conde ni las de su viuda, doña Catalina de la Cerda y Sandoval<sup>1</sup>. La almoneda comenzó unos meses después de su fallecimiento<sup>2</sup>. Sin embargo, aparecen algunas alhajas vendidas en ella, sirven de ejemplo, entre otras, una sortija con una turquesa y algunos «diamantillos», vendida a Tomás Orantes el 29 de mayo de 1623 en cuarenta reales de plata. En 8 de junio del mismo año, compró Rodrigo de Morales otra sortija con un diamante grande en tres mil novecientos reales. El 22 del mismo mes adquirió don Francisco de Cevallos, en sesenta y dos reales, un hábito de oro asentado sobre una amatista, de la orden de Alcántara<sup>3</sup>. El conde de Benavente compró doscientos cuarenta y tres botones de oro amelonados que pesaron tres mil cien reales y de hechura cuatrocientos ochenta y seis reales, pagó en total tres mil quinientos ochenta y seis reales. Don Antonio de la Cueva, comendador de la Encomienda de la Reina, de la orden de Santiago, adquirió noventa y ocho botones de oro con un diamante en cada uno, en doce mil cien reales. El 10 de septiembre de 1624, doña Aldonza Manrique compró varias piezas tasadas en diecisiete mil quinientos reales: una bandilla de oro y diamantes formada por sesenta

---

1 Archivo Clarisas de Monforte (en adelante, A.Cl.M.), Legajo VII conde. Almoneda.

2 Don Pedro falleció en Madrid el 19 de octubre de 1622 y la almoneda dio comienzo el cinco de mayo de 1623. A comienzos de este año, se retiraron joyas por orden de la condesa para rehacer.

3 El VII conde de Lemos era comendador de la orden de Alcántara.



piezas, treinta de ellas con tres diamantes cada una y las otras, con uno; una cintura de oro y diamantes de sesenta y tres piezas, treinta y dos de a tres diamantes cada una y las restantes con un diamante; dos lazadas con diecinueve diamantes cada una y otra lazada a modo de rosa con treinta y cinco diamantes<sup>4</sup>.

Doña Catalina mandó deshacer alguna de las joyas que se encontraban en la almoneda antes de comenzar la venta, para reformar y vender con objeto de obtener un beneficio en la transacción<sup>5</sup>. Es muy posible que muchas de estas alhajas fuesen adquiridas en Nápoles durante el virreinato del conde de Lemos. En el libro diario de gastos privados<sup>6</sup>, se citan encargos a plateros napolitanos<sup>7</sup>.

Los diamantes, joyas de oro y «asientos» de perlas que tomó el capitán Diego de Losada<sup>8</sup> para rehacer, se encuentran en una relación aparte del legajo manuscrito de setecientos catorce folios, numerados en el anverso y reverso del «*Libro de la quenta y razón de la hacienda que se vendió en la Almoneda que en Madrid se hizo de lo que quedó del conde de Lemos don Pedro Fernández de Castro que esté en gloria*»<sup>9</sup>. En esta relación se hace una valoración tanto del oro como de los diamantes y perlas que el capitán Losada tomó de la almoneda del conde. Se citan veintiún diamantes grandes y trescientos pequeños, ambos en bruto, valorados en siete mil setecientos sesenta y seis reales de plata. Asimismo, se hace referencia a dieciséis diamantes de un collar de oro y a otros veintisiete procedentes de otros tantos botones de oro, tasados los cuarenta y tres diamantes en veintisiete mil setecientos veinte reales de plata. El oro de estas piezas fue vendido el 3 de enero de 1623 en cuatro mil setecientos setenta y un reales de plata. De esta cantidad cambió a vellón tres mil setecientos reales al ocho por ciento, que importaron tres mil novecientos noventa y seis reales de vellón.

4 De esta almoneda dimos cuenta en diferentes trabajos que hemos publicado. Véase, M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en Monforte de Lemos*. Lugo, 1987; «Relicarios y otras piezas procedentes de la almoneda del VII conde de Lemos enviadas al convento de las Madres Clarisas de Monforte de Lemos». *Diversarum Rerum* n. 1, Ourense, 2006, pp. 17-28; «Plata vendida en la almoneda de los bienes que quedaron a la muerte de don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, en *Estudios de Platería*. *San Eloy* 2004. Universidad de Murcia, 2004, pp. 511-533; «Escultores, entalladores y marmolistas que trabajaron en Nápoles para el virrey Lemos (1610-1616), en *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti* 2006. Nápoles, pp. 51-73; «Plateros que trabajaron para el VII conde de Lemos durante su virreinato en Nápoles». *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2009, pp. 202-212.

5 Las piezas fueron realizadas en Madrid por plateros afincados en la corte.

6 A.Cl.M., Legajo VII conde. Libro diarios de gastos privados (1610-1616).

7 M. SÁEZ GONZÁLEZ, «Plateros que trabajaron...» ob. cit.

8 El capitán Diego de Losada y Quiroga ejerció el cargo de camarero del VII conde de Lemos en Nápoles y en España. A la muerte de don Pedro, continuó al servicio de la condesa Doña Catalina de la Cerda y Sandoval, aún después de entrar ésta, monja en el monasterio de las Madres Clarisas de Monforte, fundado por ambos esposos. Fue gobernador de los estados de Lemos, caballero de la orden de Santiago, alcaide perpetuo de la fortaleza de la villa de Monforte y de los palacios y bosques de Paradela y Posillipo.

9 A.Cl.M. Almoneda, ob. cit.

También retiró Diego de Losada, seis diamantes que se encontraban en unas manecillas de oro, tasadas en doscientos cuarenta y dos reales de plata; un cintillo de oro con noventa y cinco diamantes, tasado en tres mil reales de plata y una bandilla de oro con cuatrocientos ochenta diamantes, tasada en dieciséis mil quinientos reales de plata sin la hechura.

El valor total de los diamantes y del oro retirado importó cincuenta y nueve mil novecientos noventa y nueve reales de plata.

En otro de los documentos se hace relación de la tasación de las nuevas joyas que se hicieron procedentes de las alhajas que el capitán Losada había tomado de la almoneda del VII conde de Lemos. En esta relación figura una *rosa* grande de oro con doscientos veintinueve diamantes «fondos» de diversos tamaños y una *sortija* grande a modo de pasador con veintinueve diamantes. Ambas piezas fueron vendidas a don Alonso Jacinto Colón y Portugal, duque de Veraguas<sup>10</sup>, en treinta y seis mil trescientos reales de plata. Fue su fiador el platero madrileño **Pedro Piller**, ambos se obligaron a pagar, la mitad a finales del año 1624 y la otra mitad en la festividad de San Juan de 1625. La *rosa* fue realizada por el platero madrileño **Lope Rodríguez**<sup>11</sup>, que percibió seiscientos treinta y seis reales en plata por el oro que puso por su cuenta y dos mil cien reales en vellón por la hechura. En cuanto a la *sortija* grande a modo de pasador fue encargada al platero **Pedro Piller**<sup>12</sup> (**Pillier**). Por este trabajo le pagaron cuatrocientos reales de vellón, y por el oro que utilizó de su cuenta, ciento seis reales en plata.

La VII condesa de Lemos mandó hacer un *hábito*<sup>13</sup> de Santiago en forma de venera «turquesada», de oro guarnecido con dieciséis diamantes fondos para enviar a Perú a Juan López de Hernani, encargado de administrar la hacienda que allí tenía doña Catalina. La pieza fue tasada en mil quinientos ochenta y cuatro reales. El platero que realizó esta venera fue el mencionado anteriormente, **Pedro Piller**, percibió sesenta y dos reales de plata por el oro que empleó y doscientos reales de vellón por su trabajo.

A doña Catalina de Castro y Portugal, le entregaron una *sortija* de oro con nueve diamantes fondos, valorada en mil ochocientos setenta reales. Esta cantidad se cargó a cuenta de lo que se le debía de su tutela que había estado a cargo de su tío. No se hace mención al nombre del platero que la realizó.

Otra regalo que hizo la condesa de Lemos, a una hija del conde de Santisteban, fue una *sortija* de oro con nueve diamantes evaluada en mil cien reales.

---

10 El duque de Veraguas había contraído matrimonio con la sobrina del VII conde de Lemos, doña Catalina de Castro y Portugal, condesa de Gelves, hija de su hermano menor, don Fernando y de doña Leonor de Castro y Portugal.

11 Lope Rodríguez se encuentra documentado en 1626, A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 278.

12 Pedro Piller (Pillier) nació en Picardía, Francia. Se trasladó a Madrid y fue aprobado platero de oro en 1638. Agradecemos al profesor Cruz Valdovinos esta información que nos ha facilitado.

13 Hábito=insignia, escapulario, medalla.

Se entregó al duque de Veraguas, una *bandilla* de oro con quinientos setenta y dos diamantes, tasada en veintisiete mil quinientos reales. Esta cantidad la recibió en pago de lo que había quedado debiendo el fallecido conde de Lemos de la tutela de su sobrina la condesa de Gelves<sup>14</sup>.

Asimismo, le entregaron al dicho duque, por el mismo concepto, una *lazada* de oro con cincuenta y un diamantes grandes y medianos, por valor de once mil reales. Por la hechura de esta pieza le pagaron a **Abrahan Laufat**<sup>15</sup>, quinientos reales de vellón y por el oro que puso, sesenta y ocho reales de plata.

Se hizo una *cruz* grande esmaltada de noguerado con setenta diamantes de diversos tamaños que se vendió al duque de Neoburgo el 15 de septiembre de 1624 en siete mil setecientos reales de plata. De este importe, convirtió en vellón seis mil ochocientos sesenta y dos reales que con el premio del veinte por ciento ascendió a ocho mil doscientos treinta y cuatro reales de vellón. Esta cantidad la empleó Diego de Losada en pagar hechura de joyas; el resto, ochocientos treinta y ocho reales de plata quedaron en poder de Losada. El platero **Luis de Cuestre**<sup>16</sup> percibió novecientos reales de vellón por la hechura de esta pieza y cuatrocientos sesenta y ocho reales de plata por el oro que puso.

Se vendió un diamante en «pelo» al platero **Andrés de Villarroel**<sup>17</sup> en trescientos reales de plata, y se puso otro en una pluma de la VII condesa, en ciento treinta y dos reales. Cuatro diamantes se emplearon en las joyas que compró doña Aldonza Manrique, valorados en ciento setenta y seis reales.

El importe de estas piezas alcanzó un monto de ochenta y siete mil seiscientos sesenta y dos reales de plata.

En uno de los documentos que no presentamos en el apéndice documental por falta de espacio, se cita que según las cuentas que se han hecho, monta la ganancia obtenida en «beneficiar» las joyas y diamantes, veintidós mil sesenta y cuatro reales de plata y once mil ochocientos cuarenta y cuatro de vellón, además el importe de treinta diamantes que han sobrado. Esta nota está firmada por Lope de Ulloa<sup>18</sup>.

En cuanto al importe de lo pagado por labrar los diamantes brutos, por labrar y repulir otros diamantes, y por la hechura de joyas es como sigue:

---

14 El VII conde de Lemos fue el tutor de su sobrina a la muerte de su hermano, don Fernando, a pesar de que la madre, doña Leonor de Castro, condesa de Gelves, vivía.

15 Es posible que se trate de un comerciante, pues no se menciona que fuese platero.

16 Desconocemos todo lo referente a este artífice.

17 Andrés de Villarroel era platero de oro. Véase, J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. Madrid, 1983, p. 76. También aparece como platero del Rey y tasador de sus joyas. El 14 de enero de 1629 tasó un «apretador» de la condesa de Lemos. A.Cl.M. Almoneda, ob. cit.

18 Lope de Ulloa y Ribadeneyra ejerció de contador de los condes en Nápoles y siguió desempeñando su cargo a su regreso a España y continuó al servicio de la condesa aún después de entrar en religión.

---

– Importa lo pagado por labrar ciento treinta y un quilates y medio de diamantes brutos. ....	4.902
– Importa lo pagado por repulir y labrar de nuevo los cuarenta y tres diamantes grandes que quitó de los botones y del collar.....	1.464
	<hr/> 6.366
– Importa lo pagado por la hechura de joyas.....	6.250
	<hr/> 6.250
	<hr/> Total..... 12.616

de lo pagado por ambos conceptos en reales vellón

## APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1

A.Cl.M.

1623-1628

Madrid

Relación de los diamantes brutos y joyas de oro que Diego de Losada tomó de la almoneda del VII conde de Lemos para deshacer y labrar nuevamente.

(en la parte superior izquierda: *El dicho Capitán Diego de Lossada.*

*Relación de los diamantes brutos y joyas de oro diamantes y asientos que tomó del almoneda del conde don Pedro, mi señor que aya gloria, para deshazellas, labrallas y beneficiallas por cuenta de mi señora).*

(en la parte superior derecha: *Ojo. En el pliego siguiente a este, se haze cargo al dicho Diego de Losada de las joyas que hizo de nuevo con los diamantes y joyas en esta relación declararadas)*

– (al margen: *21 diamantes*)

*Primeramente tomó el dicho Diego de Losada, veynte y un diamantes por labrar que pesaron veinte ocho quilates y medio, tasados en ducientos y nobenta y quatro ducados de plata. Los quales dichos diamantes tomó para labrallos y beneficiarlos. (3.234 reales de plata).*

– (al margen: *306 diamantes*)

*Más tomó trecientos y seis diamantes pequeños por labrar, que pesaron ciento y tres quilates que salen de a tres en quilates poco más o menos. Tasados a quatro ducados el quilate por ser rebolludos y los tomó para el mismo efeto. (4.532 reales de plata).*

– (al margen: *Collar de oro diamantes y asientos 16 diamantes*)

*Más tomó un collar de oro y diamantes con asientos de perlas que lo deshizo y tomó del diez y seis diamantes de diversos tamaños y precios declarados en la memoria de la tasación de las joyas, están tasados los dichos diamantes en nuebecientos y sesenta y nueve ducados de plata. Y los asientos dize el dicho Losada los entregó a Juan de Encisso quien a de dar quenta dellos.* (al margen: *Ojo. Ya los bolbió a entregar Enziso*

*a Losada*). (10.659 reales de plata).

– (al margen: *27 botones de oro con un diamante cada uno*).

*Más tomó veynte y siete botones de oro de echura de S con un diamante cada uno. Tasados los diamantes en mill y quinientos y cinquenta y un un ducados.* (17.061 reales de plata).

– (al margen: *Oro del collar y botones*)

*El oro que avía en estos botones y en el collar de la partida antes dellos pessó quatro mill setecientos y setenta y un reales.* (4.771 reales de plata).

– (al margen: *Manilla de oro y diamantes. 6 diamantes*)

*Más tomó unas manezillas de oro con seys diamantes tasadas en veinte y dos ducados de plata.* (242 reales de plata).

– (al margen: *Cintillo de oro y diamantes. 95 diamantes*).

*Más tomó un zintillo de oro y diamantes que tenía setenta y tres piezas y en ellas noventa y cinco diamantes tasado en tres mil reales de plata.* (3.000 reales de plata).

– (al margen: *Bandilla de lo mismo. 480 diamantes*).

*Más tomó una bandilla de oro y diamantes lissa sin esmaltes que tenía ciento y veinte tablicas con quatro diamantes cada uno que estavan tasados los diamantes y el oro sin la echura en mill y quinientos ducados de plata.* (16.500 reales de plata).

– (al margen: *Escudos de oro*)

*Más tomó seys escudillos de oro con las armas que los quatro eran de un bufete de plata, y los dos de dos fuentes tambien de plata blancas, los quales no están pesados.* (El total asciende a 59.999 reales de plata).

## Documento 2

A.Cl.M.

1628-X-15

Cargo que presentó Diego de Losada de lo procedido de las joyas y diamantes que retiró de la almoneda del VII conde de Lemos para «beneficiar».

*El dicho capitán Diego de Losada.*

Cargo

*De lo que procedió de las joyas que hizo labrar con los diamantes y joyas que tomó del Almoneda del conde don Pedro mi señor que aya gloria para beneficiallas.*

Cargo

– (al margen: *Sortixa. 9 diamantes*)

*Primeramente se haze aquí cargo al dicho capitán Diego de Losada de una sortixa de oro con nueve diamantes fondos que hizo labrar tasada en mill y ochocientos y setenta reales de plata. (1.870 reales de plata).*

– (al margen: *Rossa y sortixa. 229 diamantes*)

*Más se le haze cargo con una rosa grande de oro con ducientos y veinte y nueve diamantes de diversos tamaños, y de una sortija grande a modo de pasador con veinte y nueve diamantes fondos. Tasadas ambas cossas en treinta y seis mil y trecientos reales de plata. (36.300 reales de plata).*

– (al margen: *Sortixa. 9 diamantes*)

*Más se le haze cargo de otra sortija de oro con nueve diamantes fondos tasada en 1.100 reales de plata. (1.100 reales de plata).*

– (al margen: *Benerra. 16 diamantes fondos*)

*Más se le haze cargo de una benerra de oro con el ávito de Santiago guarnezida con diez y seis diamantes fondos tasada en mill y quinientas y ochenta y quatro reales de plata. (1.584 reales de plata).*

– (al margen: *Bandilla. 572 diamantes*)

*Más se le haze cargo de una bandilla de oro y diamantes llana sin esmalte, en la qual entraron quinientos y setenta y dos diamantes y se tassó en veinte y siete mil y quinientos reales de plata. (27.500 reales de plata).*

– (al margen: *Lazada. 51 diamantes*)

*Más se le carga una lazada de oro y diamantes en que entraron cinquenta y uno grandes y medianos, tasada en honze mil reales de plata. (11.000 reales de plata).*

– (al margen: *Cruz y premio. De alguna que de la plata en que se bendió reduxo a vellón. 70 diamantes*)

*Más se le haze cargo de una cruz grande de oro esmaltado de noguerado con setenta diamantes de diversos tamaños. Tasada en siete mill y setecientos reales de plata. En los quales parece por la quenta del dicho Diego de Losada la vendió en 15 de setiembre de 624 al duque de Neoburg y que dellos trocó el mismo día a vellón seis mill ochocientos y sesenta y dos reales con premio de veinte por ciento para pagar echuras de joyas. Por lo qual se cargan aquí al dicho Losada, ocho mil y treinta y quatro reales de vellón que con el dicho premio importan los dichos seis mill ocho cientos y setenta y dos reales y ochocientos y treinta y ocho reales em plata que restan de los dichos siete siete mil y setecientos reales. (838 reales de plata y 8.234 reales de vellón).*

– (al margen: *Oro de dos joyas que deshizo y premio que redujo a vellón*)

*Deshizo el dicho Diego de Losada un collar de oro y diamantes y assientos de perlas, y veynte y siete botones de oro echura de S con un diamante cada uno, y dize en su quenta que pessó el oro que avái en estas dos joyas quatro mil setecientos y setenta y un reales y que en ellos lo vendió en tres de henero de 1623 y que trocó a quartos en ocho del dicho mes y año para pagar echuras de joyas tres mil y setecientos reales a ocho por ciento. Por lo qual se le cargan aquí tres mil novecientos y nobenta y seys reales de vellón que con el dicho premio ymportan los dichos 3.700 reales de plata*

*reducidos a vellón, y mas se le cargan mil y setenta y un reales que en plata restan de los dichos 4.771. (1.071 reales de plata y 3.996 reales de vellón).*

– (al margen: *Diamante bendido*)

*Cárgansele más trecientos reales de plata en que por sus quantas parece vendió a Andrés de Villaroel, el platero, un diamante en pelo. (300 reales de plata)*

– (al margen: *Diamantes que compró*)

*Más se le cargan veinte diamantes que compró para acomodar en las joyas nuevas que hizo y por ellos quinientos reales de plata que dize le costaron. (500 reales de plata).*

– (al margen: *Escudillos de oro*)

*Más se le cargan seis escudillos de oro con las armas, que los quatro sirvían en un bufete y los dos en dos fuentes de plata y los tomó del almoneda del conde mi señor que aya gloria y por no saverse su peso se cargan con millar en blanco.*

Total: 82.063 reales de plata y 12.230 reales de vellón

*Monta el dicho cargo que así se haze al dicho capitán Diego de Losada de las joyas que hizo hazer y del oro que tomó de algunas de las que que tomó del almoneda del conde don Pedro mi señor que aya gloria, y algunos diamantes que compró y del premio que valió alguna cantidad de moneda de plata que reduxo a vellón. Como todo parece por las partidas deste pliego = ochenta y dos mill y sesenta y tres reales de plata y doze mill ducientos y treinta de vellón; y mas los seis escudillos de oro de la última partida y el dicho cargo se hizo por mí el contador Lope de Ulloa que aquí firmo.*

(firmado: *Lope de Ulloa*)

#### Documento 3

A.Cl.M.

1623-1628

Data de Diego de Losada de las joyas, declaradas en el documento anterior, que se rehicieron y personas que las adquirieron por compra o regalo.

*El dicho capitán Diego de Losada*

*Datta*

*suya de lo procedido de las joyas declaradas en el cargo que está antes desto.*

*Datta*

(al margen: *Rosa de oro y diamantes y sortija de lo mismo*)

*El dicho Diego de Losada entre otras joyas que hizo labrar con las que tomó del Almoneda del conde don Pedro mi señor que aya gloria, fue una rosa grande de oro con ducientos y veinte y nueve diamantes de diversos tamaños, y una sortixa grande a modo de pasador con veynte y nueve diamantes fondos que se tasaron ambas cossas en treynta y seis mill y trecientos reales de plata, en la qual dicha cantidad se*

bendieron al duque de Veraguas don Alonso Jacinto Colón y Portugal y el y Pedro Piller su fiador se obligaron de pagarlos a Simón y Lorenzo Pereyra, la mitad para fin de 624 y la otra mitad para San Juan de 625, de que otorgaron escritura al pie de la qual los dichos Pereyras declararon petenecer a mi señora, y su excelencia por una libranza suya de 12 de ottubre del dicho año de 624 ordenó a los dichos Pereyras que para fin de henero siguiente pagasen en plata doble de la dicha partida a los herederos de Juan de Chaves, dorador, ocho mill trecientos y ochenta y siete reales a cumplimiento de 14.129 que su excelencia del conde mi señor que aya gloria quedó deviendo al dicho Chaves por obras que de su oficio hizo para servicio de su excelencia. Y los veinte y siete mill novecientos y treze reales restantes, a cumplimiento de los dichos 36.300 reales los cedió mi señora a Antonio de ¿Valladolid? Peredo por quenta de más suma para que

los cobrase del dicho duque y para el dicho efeto le entregaron los dichos Pereyras el recaudo que contra el avía, como todo demás en particular parece por una quenta que dello está formada en este libro en caveza de los dichos Pereyras. Por lo qual se hazen aquí buenos al dicho Diego de Losada los dichos 36.300 reales de plata. (36.300 reales de plata).

– (al margen: Sortija de oro y diamantes)

Más se le ponen aquí en data mill y ocho cientos y setenta reales de plata por tantos en que se tasó y estimó una sortija de oro con nueve diamantes fondos que hizo hazer porque lo compró en la misma cantidad la señora condesa de Gelves doña Catalina de Castro y Portugal, y los dichos 1.870 reales se hizieron buenos en la quenta que se dio de la tutela de la dicha condesa. (1.870 reales de plata).

– (al margen: Benera, oro con diamantes)

Más se le reciben en quenta mill y quinientos y ochenta y quatro reales de plata por tantos en que se tasó una benera con el ávito de Santiago guarnezida con diez y seys diamantes fondos. Porque por mandado de mi señora se ymbió al Perú a Juan López de Hernani a quien hizo su excelencia merced della por la ocupación que tenía en la cobranza y administración de la hazienda que allí tiene su excelencia como constó por una orden suya. (1.584 reales de plata).

– (al margen: Sortija de oro y diamantes)

Más se le reciben en quenta mill y cient reales de plata en que se tasó otra sortija de oro con nueve diamantes fondos que ansimismo hizo hazer y la dio mi señora a una hija del conde de Santistevan como constó por una orden de mi señora. (1.100 reales de plata).

– (al margen: Bandilla de oro y diamantes)

Más se le hazen buenos y reciben en quenta veynta y siete mill y quinientos reales de plata por tantos en que se tasó una bandilla de oro y diamantes en que entraron quinientos y setenta y dos, por quanto se dio en la misma cantidad al dicho duque de Veraguas con más suma como a marido de la condesa de Gelbes doña Catalina de Castro y Portugal en pago del alcanze que al conde de Lemos don Pedro de Castro mi señor que aya gloria se hizo en las quantas que se dieron del tiempo que tubo



la tutela de la dicha condesa y este alcance lo pagó mi señora la condesa de Lemos doña Catallina de la Zerda como heredera del dicho conde don Pedro su marido. (27.500 reales de plata).

– (al margen: *Lazada de oro y diamantes*)

Más se le hazen buenos y reciben en quenta honze mil reales de plata, por tantos en que se estimó y tasó una lazada de oro y diamantes en que entraron cinquenta y un diamantes grandes y medianos, porque se dio al dicho duque de Veraguas a cumplimiento del alcance declarado en la partida antes desta. (11.000 reales de plata).

– (al margen: *Un diamante*)

Más se le reciben en quenta ciento y treynta y dos reales de plata por tantos en que se tasó un diamante que puso en una pluma de oro y diamantes en lugar de otro que se avía perdido. (132 reales de plata).

– (al margen: *Quatro diamantes*)

Más de le reciben en quenta ciento y sesenta y seys reales de plata por tantos en que se tasaron quatro diamantes que puso en las joyas del almoneda del conde mi señor que se bendieron a doña Aldonza Manrique. (176 reales de plata).

– (al margen: *Que pagó por labrar diamantes*)

Mas se le hazen aquí buenos y reciben en quenta, quatro mill novecientos y dos reales de vellón por tantos dize pagó por labrar ciento y treinta y un quilates y medio de diamantes brutos. (4.902 reales de vellón).

– (al margen: *Idem*)

Más se le reciben en quenta mill quatrocientos y sesenta y quatro reales de vellón por tantos dize pagó por repulir y labrar de nuevo los quarenta y tres diamantes grandes que quitó de los botones y del collar. (1.464 reales de vellón)

– (al margen: *Oro que entró en una sortixa*)

Más se le reciben en quenta ciento y seys reales de plata que pagó a Pedro Piller por el oro que entró en una sortija grande a modo de pasador. (106 reales de plata).

– (al margen: *Echura de ella*)

Más se le reciben en quenta quatro cientos reales de vellón, por tantos que pagó al dicho Pedro Piller por la echura de la dicha sortixa. (400 reales de vellón).

– (al margen: *Oro que entró en una rosa*)

Más se le reciben en quenta seyscientos y treinta y seis reales de plata que pagó a Lope Rodríguez, platero, por el oro que entró en una rosa grande con muchos diamantes que hizo. (636 reales de plata).

– (al margen: *Echura della*)

Más se le reciben en quenta dos mill y cient reales de vellón, por tantos que dize pagó al dicho Lope Rodríguez, por la echura de la dicha rosa. (2.100 reales de vellón).

– (al margen: *Oro que entró en tres sortijas*)

Más se le reciben en quenta ciento y veynte y dos reales de plata por tantos que dize pagó por el oro que entró en tres sortijas. La una echura de corazón y las otras dos, de

echura ordinaria. (122 reales de plata).

– (al margen: *Echura dellas*)

*Más se le reciben en quenta trecientos y treynta reales en moneda de vellón que pagó por la echura de las dichas tres sortijas. (330 reales de vellón).*

– (al margen: *Oro que entró en un pasador*)

*Más se le reciben en quenta ducientos y cinco reales de plata que pagó a Lope Rodríguez, platero, por el oro que entró en un pasador prolongado que hizo. (205 reales de plata).*

(al margen: *Echura*)

*Más se le reciben en quenta quinientos reales de vellón que pagó al dicho Lope Rodríguez por la echura del dicho pasador. (500 reales de vellón).*

– (al margen: *Oro que entró en una cruz*)

*Más se le reziven en quenta quatrocientos y sesenta y ocho reales de plata que pagó a Luys de Cuestre, platero, por el oro que entró en una cruz grande de oro y diamantes esmaltada toda de noguerado. (468 reales de plata).*

– (al margen: *Echura*)

*Más se le hazen buenos y reciben en quenta novecientos reales de vellón que pagó al dicho Luis de Cuestre por la echura de la dicha cruz. (900 reales de vellón).*

– (al margen: *Oro que entró en una lazada demás del pasador*)

*Más se le reciben en quenta sesenta y ocho reales de plata que pagó a Abraham Laufat por el oro que entró en una lazada de diamantes que hizo (Ojo) esto demas del oro del pasador prolongado que se deshizo por mandado de mi señora para hazer esta lazada. (68 reales de plata).*

– (al margen: *Echura*)

*Más se le reciben en quenta quinientos reales de vellón que pagó al dicho Abraham por la echura de la dicha lazada. (500 reales de vellón).*

– (al margen: *Oro que entró en una bandilla*)

*Más ducientos y quarenta reales de plata que pagó a Pedro Piller por el oro que entró en una bandilla de diamantes, demás del que le dio de otra bandilla vieja que se deshizo y del cintillo. (240 reales de plata).*

– (al margen: *Echura*)

*Más se le hazen buenos mill y trecientos reales de vellón que pagó al dicho Pedro Piller por la echura de la banda que hizo. (1.300 reales de vellón).*

– (al margen: *Oro que entró en un ábito*)

*Más sesenta y dos reales de plata que pagó al dicho Pedro Piller por el oro que entró en una ábito de diamantes que hizo y lo imbió mi señora a las indias a Juan López de Hernani. (62 reales de plata).*

– (al margen: *Echura*)

*Más ducientos reales de vellón que pagó al mismo por la echura deste ábito. (200 reales de vellón).*

– (al margen: *Caxas*)

*Más se le reciben en quenta veinte reales de vellón que pagó por dos caxas que hizo hazer, la una para la rosa grande y la otra para el pasador. (20 reales de vellón).*

– (al margen: *Diamantes de compró*)

*Más se le reciben en cuenta quinientos reales de plata por tantos que dize le costaron veynte diamantes que ubo menester para acomodar en las joyas nuevas que hizo. (500 reales de plata).*

Total: 82.069 reales de plata y 12.616 reales de vellón.

– (al margen: *Escudillos de oro*)

*Más se le reciben en cuenta seis escudillos de oro que le ban cargados en el cargo de que es esta datta por aberlos tomado del almoneda del conde don Pedro, mi señor que aya gloria, y porque no los deshizo y los bolvió como los rezivió se le reziven en cuenta con millar en blanco como le están cargados.*

# La devaluación del oro y la plata en las utopías de la Edad Moderna. De Moro a Sade

CARLOS SALAS GONZÁLEZ

*Doctor en Historia del Arte*

## INTRODUCCIÓN

El oro y la plata siempre han sido considerados los metales preciosos por excelencia. Gozar de ellos suponía para cualquier civilización, pueblo o nación, fuera cual fuese su ubicación geográfica o su tiempo histórico, además de una evidente y segura fuente de riqueza, un inequívoco signo de distinción y poder. Los más diversos objetos, desde las simples y utilitarias piezas de artesanía hasta las excelsas obras de arte, cuando eran realizados empleando como materia prima dichos metales, añadían a su inmediata revalorización económica otra que más tenía que ver con cuestiones de índole estética o simbólica. Incluso, en no pocas ocasiones, el mero hecho de crear la ilusión de que un determinado objeto respondía a tan noble linaje, recubriéndolo con una envoltura que ocultaba su verdadera materia, ha sido motivo suficiente para dotar a dicho objeto de esa aura de grandeza a la que estamos aludiendo. Sin embargo, también han surgido poderosas voces a lo largo de la historia empeñadas en invertir dicha asociación, confiriendo a oro y plata un valor nimio o ridículo, hasta el punto de llegar a identificarlos, en los casos más extremos, con la más vil y despreciable de las materias: el excremento<sup>1</sup>.

---

1 Sobre este particular, en relación a dos artistas del siglo XX, Salvador Dalí y Alejandro Jodorowsky, véase C. SALAS GONZÁLEZ, «Excrementos de oro. La escatología áurica de Dalí y

Es precisamente en esta segunda línea en la que vamos a abundar en el presente trabajo, pues nuestro objeto de estudio no será otro que la radical depreciación que sufrieron oro y plata a la luz de las más destacadas e influyentes utopías creadas por algunos de los escritores y pensadores que, entre los siglos XVI y XVIII, cultivaron con fruición tan particular género. Y es que, en aquellas centurias, tomando como punto de partida la imprescindible *Utopía* de Tomás Moro, proliferó un tipo de obra filosófico-literaria que consistía, fundamentalmente, en la entusiasta descripción de una desconocida sociedad utópica llevada a cabo por un viajero que sirve al autor como vehículo para expresar, con todo lujo de detalles, lo que él propone como modelo social, político y económico para el futuro<sup>2</sup>.

Todas aquellas obras, incluida la de Moro, tienen como referente la *República* de Platón<sup>3</sup>. De hecho, con tan magna obra el filósofo clásico pone las bases de todo el pensamiento utópico posterior, desde San Agustín y la filosofía cristiana medieval hasta los socialistas utópicos del XIX<sup>4</sup>. Y en cuanto al tema que aquí nos concita, también Platón se revela como notable precursor, pues son varias las frases que dedica a menospreciar las riquezas materiales, para lo que utiliza a menudo el oro y la plata como símbolo, contraponiéndolas a la verdadera riqueza que no es otra que la espiritual: «En cuanto al oro y la plata, se les dirá que los tienen de calidad divina, siempre en su alma, como don de los dioses, y para nada han menester, por tanto, del oro y la plata de los hombres»<sup>5</sup>.

## TOMÁS MORO Y SU UTOPIA

Con esta obra esencial, publicada en 1516, el humanista inglés no sólo inaugura la larga y fructífera época de las utopías modernas, sino que también acuña el término que desde entonces empleamos para referirnos a este fascinante género. Moro se convierte así en el padre de la utopía renacentista y en una de las voces

---

Jodorowsky», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Universidad de Murcia, 2010, pp. 703-716.

2 La bibliografía sobre las obras utópicas es tan numerosa como diversa. Entre los trabajos publicados en España en los últimos años destacan los siguientes: F. CARMONA FERNÁNDEZ y J.M. GARCÍA CANO (eds.), *Utopía en la literatura y en la historia*. Universidad de Murcia, 2008; F. FERNÁNDEZ BUEY, *Utopías e ilusiones naturales*. El viejo topo. Barcelona, 2007; y R. BLANCO MARTÍNEZ, *La ciudad ausente. Utopía y utopismo en el pensamiento occidental*. Akal. Madrid, 2000.

3 Algunos autores, caso de Eugenio Ímaz en su estudio preliminar a la compilación *Utopías del Renacimiento*, sitúan en las *Leyes* más que en la *República* la auténtica propuesta de sociedad utópica llevada a cabo por Platón. Véase MORO, CAMPANELLA y BACON, *Utopías del Renacimiento*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1996, pp. 7-35.

4 Ha de tenerse en cuenta que otros filósofos clásicos, como Faleas de Calcedonia o Hipodamo de Mileto, abordaron esta cuestión de la sociedad ideal antes incluso que el propio Platón, aunque sus obras nunca tuvieron la relevancia de las de éste. Véase I.J. PARDO, *Fuegos bajo el agua*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1990, pp. 55-56.

5 PLATÓN, *La República*. UNAM. México D.F., 2000, pp. 117-118.

más personales, frescas y vigorosas de su tiempo. Además, su obra no sólo despunta en cuanto a la novedad y la fuerza de su contenido, pues también lo hace por su eficaz estructura.

Rafael Hythloday es el nombre del viajero que a través de dos brillantes discursos da detallada cuenta de la envidiable organización política y social que gozan los habitantes de la isla de Utopía. Ambos discursos constituyen los dos libros que son el cuerpo central de la obra, completándose ésta con dos breves textos, uno a modo de prólogo y el otro de epílogo, en los que Moro se dirige directamente a su amigo Pedro Egidio empleando el género epistolar. En muchas de estas páginas el autor alcanza altas cotas de calidad literaria, demostrando así no sólo su hondura como pensador sino también su pericia como escritor.

El oro y la plata como elementos dignos de desprecio por los utopienses es cuestión a la que se atiende, junto a otras de diversa índole, dentro del apartado titulado *De sus jornadas o viajes con diversas otras materias hábilmente razonadas e ingeniosamente argumentadas*, en el libro segundo. En primer lugar, después de testimoniar con alegre sorpresa su desconocimiento de la moneda, explica que para ellos el oro y la plata no tienen más valor que el de su estricta utilidad material, quedando desprovistos de ese valor simbólico que le ha otorgado el hombre en el resto del mundo: «Mientras tanto no utilizan el oro y la plata con que se hace el dinero, pues ninguno de ellos lo estima más de lo que la misma naturaleza de la cosa merece. Y así, ¿quién no ve claramente lo muy por debajo que está del hierro? Pues sin éste los hombres no pueden vivir mejor que si lo hicieran sin fuego o sin agua mientras que al oro y a la plata la naturaleza no ha concedido ninguna utilidad de la que no podamos prescindir perfectamente si la locura de los hombres no los hubiera colocado en la más alta estimación a causa de su rareza»<sup>6</sup>. No obstante, como son plenamente conscientes del valor que dichos metales sí ostentan en las otras naciones, en absoluto renuncian a su posesión, eso sí, entendiéndola de un modo muy particular, sin mostrar celo alguno a la hora de custodiarlos: «De ahí que si, entre ellos, estos metales estuvieran encerrados en una torre se podría sospechar que el príncipe y el Consejo (como el pueblo imagina siempre locamente) intentaban engañar al vulgo con alguna maña y sacar algún provecho para ellos»<sup>7</sup>.

Continúa Hythloday su exposición atendiendo a los curiosos usos que los utopienses dan al oro y la plata: «Pues mientras ellos comen y beben en vajillas de arcilla y de vidrio que en verdad están cuidadosa y correctamente construidas y sin embargo son de poco valor, con el oro y la plata construyen normalmente los orinales y otros recipientes que sirven para las más viles funciones (...). Además con los mismos metales hacen grandes cadenas, grilletes y esposas con los cuales atan a sus esclavos. Finalmente, a cualquiera que sea infamado por algún delito le cuelgan aros de oro en

6 T. MORO, *Utopía*, introducción, traducción y notas de J. Mallafré Gavaldá. Planeta. Barcelona, 1984, pp. 72-73.

7 Ibídem, p. 73.

las orejas, en sus dedos llevan anillos de oro y alrededor de sus cuellos cadenas de oro y al final sus cabezas son ceñidas con oro»<sup>8</sup>. Como se puede apreciar, en todos los casos se subvierte el valor que a estos metales se confiere en nuestras sociedades. Esto ocurre tanto en lo estrictamente material –con oro y plata se fabrican desde los orinales hasta las cadenas de los esclavos– como en lo simbólico –observamos que con joyas y ornamentos elaborados con estos metales se humilla a criminales y delincuentes–. En este mismo sentido habría que entender el llamativo uso que reservan a las piedras preciosas: «También recogen perlas en las costas, y diamantes y carbunclos debajo de ciertas rocas, pero no los buscan sino que cuando los encuentran por azar los tallan y los pulen y con esto engalanan a sus hijos pequeños. Éstos, así como en los primeros años de su infancia tienen en mucho y están contentos y orgullosos de tales ornamentos, cuando son un poco más crecidos en años y discreción, al darse cuenta de que nada más que los niños usan estos juguetes y bagatelas, las abandonan por vergüenza y sin que sus padres se lo indiquen»<sup>9</sup>.

Finalmente, como colofón para subrayar este particular fenómeno, Hythloday narra un episodio concreto que resulta tan hilarante como ilustrativo. En él se cuenta la recepción que en Utopía se hizo a los embajadores de distintas naciones vecinas. Todos ellos, excepto los anemolios, sabían del desprecio que los utopienses hacían de los metales preciosos. De este modo, al llegar los representantes de aquella nación ignorante pertrechados con sus mejores galas y joyas, fueron objeto de los más variados cuchicheos entre los sorprendidos utopienses. Especial curiosidad despertaban en los niños que ya habían abandonado las joyas con las que jugaban cuando eran más pequeños, quienes preguntaban a sus padres por qué esos hombres se adornaban de esa manera. Y éstos les respondían, igualmente sorprendidos por su ridículo aspecto, que a buen seguro se trataría de bufones de la corte. Después de unos días en Utopía, y tras constatar que allí eran los esclavos los que más oro y plata lucían en sus cuerpos, los anemolios decidieron guardar las joyas hasta que regresasen a su patria<sup>10</sup>.

## UTOPIÁS DEL XVII

La centuria del Seiscientos fue prolija en obras utópicas. Desde distintos puntos de Europa diversos autores contribuyeron a engrosar la nómina de escritores utópicos, pero fueron los ingleses los que continuaron destacando al respecto. La herencia de Moro, en este sentido, siguió siendo poderosamente constatable. Francis Bacon, James Harrington, Gerrard Winstanley o Margaret Cavendish son algunos de los escritores que desde las Islas Británicas insistieron en imaginar sociedades utópicas en pleno siglo XVII, siguiendo para ello la línea que cien años atrás mar-

---

8 Ibídem.

9 Ibídem, p. 74.

10 Véase Ibídem, pp. 74-76.

cara su compatriota Moro. No obstante, dos de los tres autores en los que nos centraremos en este breve apartado no son británicos. Se trata del alemán Johann Valentin Andreae y del italiano Tommaso Campanella.

El primero de ellos fue un prestigioso humanista a quien se ha señalado como inspirador de los primeros manifiestos de la Rosa Cruz, orden de carácter esotérico todavía hoy activa<sup>11</sup>. La obra en la que dicho autor describe una sociedad utópica lleva por título *Cristianópolis*, fue publicada en 1619 y responde al punto esencial de su pensamiento: la comunión entre fe y vida como ansiada meta del auténtico luteranismo. En esta ocasión, la isla a la que arriba el viajero-cronista responde al nombre de Cafarsalama, siendo su capital y único núcleo de población la ciudad de Cristianópolis. En el breve apartado dedicado al erario es en el único en que se hace referencia al oro y la plata, dejando constancia de que dichos metales únicamente tienen importancia para los habitantes de aquella tierra, al igual que sucedía en la isla ideada por Moro, a la hora de atender a cuestiones exteriores, tales como la guerra o las transacciones comerciales: «Contiguo al arsenal está el erario, que los ciudadanos no usan para nada entre ellos, bastante, en cambio, con el exterior. Es increíble la cantidad de oro y plata acuñada que hay aquí, con la que pagan el tributo al César, sufragan tropas del exterior si es necesario, comercian con los extranjeros, asisten a los viajeros y sostienen sus embajadas»<sup>12</sup>.

El dominico Tommaso Campanella publicó *La imaginaria Ciudad del Sol* en 1623, veinte años después de que la escribiese una vez iniciado su largo cautiverio en Nápoles. El autor repite la exitosa fórmula puesta en práctica por sus antecesores: un viajero describe con detalle las bondades de una sociedad ideal ubicada en una isla desconocida. En esta ocasión se trata de un almirante genovés, siendo su interlocutor el Gran Maestre de los Hospitalarios, y de la mítica isla de Taprobana donde se erige, rodeada por siete murallas, la Ciudad del Sol<sup>13</sup>.

Campanella, al igual que hiciera Andreae en *Cristianópolis*, no presta un especial interés a la cuestión de los metales preciosos. Sólo se refiere a ellos al hablar de la ceremonia de imposición de nombres a la que tanta importancia dan los ciudadanos de aquella república: «Con frecuencia la imposición va acompañada de la entrega de una corona, alusiva al hecho o al arte, y de una fiesta musical, pues ellos no aprecian el oro o la plata, concediendo a tales objetos preciosos únicamente el valor de poder servir para hacer vasos y adornos comunes a todos»<sup>14</sup>. De modo que en lo concerniente al uso de la plata y el oro, Campanella se sitúa de forma inequívoca

11 Sobre los orígenes de esta misteriosa orden y el papel que en ella desempeñó Johann Valentin Andreae, véase J.P. BAYARD, *La meta secreta de los rosacruces. Historia, doctrina, tradición y valor iniciático*. Robinbook. Barcelona, 1991.

12 J.V. ANDREAEE, *Cristianópolis*. Akal. Madrid, 1996, p. 162.

13 La isla de Taprobana no fue inventada por Campanella, pues ha sido históricamente un lugar legendario identificado en ocasiones con la isla de Ceilán. Véase A. MANGUEL y G. GUADALUPI, *Guía de lugares imaginarios*. Alianza. Madrid, 1992, p. 434; y J. DE MANDEVILLA, *Libro de las maravillas del mundo*. Biblioteca José Sinués. Zaragoza, 1979, p. 134.

14 MORO, CAMPANELLA y BACON, ob. cit., pp. 163-164.



en la estela de Moro, pese a que no entre a tratar el tema con la minuciosidad y la riqueza de ejemplos que un siglo atrás hiciera el autor de *Utopía*.

Entre los autores ingleses anteriormente citados destaca Francis Bacon con su obra *Nueva Atlántida*, publicada en 1623. En cierto modo, este autor parece alejarse del ámbito religioso de sus colegas utópicos para acercarse al científico. De hecho, aunque destacó públicamente por su labor política, llegando a ostentar el cargo de canciller de Inglaterra bajo el reinado de Jacobo I, es considerado uno de los precursores del empirismo inglés, corriente filosófica íntimamente ligada al campo científico cuyos máximos exponentes serían Hume, Locke y Berkeley. Y es precisamente en este sentido en el que Bacon hace una mayor aportación al género utópico, pues en su *Nueva Atlántida* valora el uso que dan los habitantes de aquella isla mítica a las novedades científicas y tecnológicas –tanto a las propias de su época como a otras por entonces desconocidas que el autor vaticina con singular acierto–, cuestión en la que ninguno de sus antecesores había reparado a la hora de describir su correspondiente sociedad utópica. De ahí que *Nueva Atlántida* haya llegado a ser calificada como la primera utopía científico-tecnológica<sup>15</sup>.

En cualquier caso, en lo que respecta al papel reservado al oro y la plata por los habitantes de tan magnífica ínsula, la línea marcada por Moro y fielmente continuada por Andreae y Campanella sigue aquí prolongándose sin torcedura alguna. En efecto, los ciudadanos de la Atlántida ideada por Bacon no confieren a estos metales un valor superior al de cualquier otro material: «El Estado os subvencionará todo el tiempo que estéis, y no por esto debéis estar ni un día menos. En cuanto a las mercancías que habéis traído, podréis comerciarlas bien y tener vuestro pago o en mercancía o en oro y plata, pues para nosotros es lo mismo»<sup>16</sup>. En estos términos de generosidad y desdén hacia los metales preciosos es como se dirige el responsable de la Casa de los Extranjeros a sus huéspedes foráneos. Y unas páginas más adelante, ante la mirada atónita de quienes escuchaban sorprendidos las bondades de aquella isla de ensueño, el anfitrión insiste en desproveer a los metales preciosos y otros objetos lujosos de su valor, cifrando éste en algo mucho menos tangible como es la luz, identificada ahora con el conocimiento: «Pero veis por aquí que mantenemos un comercio, no por oro, plata o joyas; ni por sedas; ni por especias; ni por algún otro avío de material, sino sólo por la primera criatura de Dios, que fue *Luz*: para tener *luz*, de donde quiera que germine en el mundo»<sup>17</sup>. Y es en este extremo en el que la cuestión de los metales preciosos también se ve afectada por ese aire nuevo que Bacon imprime a su utopía, pues el hecho de que sea el conocimiento lo que prevalece sobre las riquezas materiales demuestra una vez más la marcada relevancia que tienen la ciencia y la razón en dicha obra.

15 Incluso se ha llegado a apuntar a esta obra como el mejor ejemplo del vínculo existente entre utopía y pensamiento científico, aunque éste fuese negado por buena parte de la historiografía, sobre todo marxista, incluso contraponiendo ambos conceptos. Véase J. PIMENTEL, *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Marcial Pons. Madrid, 2003, pp. 91-103.

16 F. BACON, *Nueva Atlántida*, edición de E. García Estébanez. Akal. Madrid, p. 182.

17 *Ibíd.*, p. 194.

## EL MARQUÉS DE SADE Y LA ISLA DE TAMOÉ

Pocos personajes han resultado tan controvertidos y polémicos en la historia de la literatura como el Marqués de Sade. Su vida fue un escándalo perpetuo, sobre todo en lo que a excesos y veleidades sexuales se refiere, lo que le costó la cárcel y el internamiento psiquiátrico en el periodo absolutista, en el revolucionario y en el napoleónico. Sus novelas y piezas teatrales parecían ser el reflejo de una mente perturbada, entregada de manera demencial a la lujuria y la violencia, hasta el punto de ser prohibidas durante décadas tanto en Francia como en el extranjero. No obstante, tampoco le faltaron entre los escritores del XIX insignes admiradores, siendo éste el caso de Flaubert o Rimbaud. El eco de su voz literaria se pudo escuchar con especial nitidez en el inspirador del surrealismo Isidore Lucien Ducasse, conocido como Conde de Lautréamont, o ya en el siglo XX, en autores directamente relacionados con dicho movimiento, como Guillaume Apollinaire o Georges Bataille.

En cualquier caso, parece existir un oasis de ética y moral en ese inmenso desierto de virtud que es su obra literaria, un paraje arrasado por los vicios más inconfesables y las experiencias más atroces. Y ese lugar, como no podía ser de otro modo, es una isla desconocida donde rige un gobierno perfecto. He aquí la particular contribución al género utópico del Marqués de Sade, quien demuestra ser capaz de incluir la descripción de una sociedad ideal en la truculenta historia de una de sus más notables novelas. Y es que dicha narración acerca de la isla de Tamoé y sus gentes es sólo una parte de un relato mayor titulado *Historia de Sainville y Leonore*, que a su vez está integrado en la monumental novela *Aline y Valcour*, publicada en 1793, aunque escrita en la segunda mitad de la década anterior mientras su autor cumplía condena en La Bastilla. En este punto ya se diferencia de las utopías de los autores barrocos y renacentistas, en cuanto que éstas constituían por sí solas obras independientes. Pero es que, además, Sade contrapone al modelo social de Tamoé el del reino de Butua, perverso y malsano, constituyendo así una suerte de distopía o antiutopía<sup>18</sup>, donde los sacerdotes desempeñan un papel lamentablemente protagonista, basado en la depravación y el abuso de poder, en contra de lo que sucede en la idílica Tamoé<sup>19</sup>. Y resulta éste, por supuesto, otro punto diferenciador con respecto a las anteriores utopías, pues fueron buena parte de ellas ideadas por

---

18 La antiutopía ha sido especialmente relevante en la literatura y el cine del siglo XX, estando por lo general ligada a la idea de temor a sociedades futuras excesivamente tecnológicas y opresivas. Sobre las más destacadas obras realizadas al respecto, véase V.L. MORA, «Las distopías como vertiente política de la ciencia-ficción», en A. NOTARIO RUIZ (ed.), *Estética: perspectivas contemporáneas*. Aquilafuente. Salamanca, 2008, pp. 341-404; y R. CUESTA ÁVILA, *Tiempos modernos. Mitos y manías de la modernidad*. ECU. Alicante, 2003, pp. 99-131.

19 Sobre los distintos sistemas políticos y sociales que los protagonistas de la novela se van encontrando en su viaje, y especialmente sobre esa suerte de despotismo ilustrado de corte comunista que se da en Tamoé, véase A. LE BRUN, *Sade. De pronto un bloque de abismo*. El cuenco de plata. Buenos Aires, 2008, pp. 145-164.

personalidades que, aunque críticas e inconformistas, pertenecían al ámbito religioso. De modo que la utopía de Sade, alumbrada en Francia cuando el Antiguo Régimen era guillotinado por la Revolución, clausura una época y al mismo tiempo inaugura otra. De hecho, en cuanto a la forma y estructura del relato comulga con las utopías precedentes –viajero que arriba a una isla fantástica donde queda maravillado ante la justa organización social allí existente–, mientras que en lo que concierne a ciertos temas –igualitarismo, superación de tabúes sexuales, condena de las religiones excluyentes y de estructura jerarquizada, etc.– anuncia las nuevas utopías de inspiración socialista del XIX.

Pero centrémonos en el tema que aquí nos concita, es decir, el valor que conceden los habitantes de Tamoé a los metales preciosos. Al leer las numerosas páginas que Sade dedica a la descripción de aquella isla ideal resulta evidente que sobre este particular el autor se mantiene del todo fiel a la más pura tradición utópica. El desprecio con que se refiere al oro –la plata no es mencionada en ningún momento– enlaza a la perfección con los relatos de Moro y sus sucesores: «¡Qué vergonzoso me parece, qué cruel resulta para un alma sensible ese lujo intolerable que no es fruto más que de la sangre de los pueblos! ¿Creéis que yo podría comer si imaginara que los platos de oro en que iba a ser servido eran a expensas de la felicidad de mis súbditos, y que los desnutridos hijos de los que sostendrían ese lujo no tendrían para conservar sus tristes días más que un mendrugo de pan negro, endurecido en la miseria, diluido en las lágrimas del dolor y la desesperación?»<sup>20</sup>. Con estas rotundas palabras justifica Zamé, magnánimo gobernante de Tamoé, ante su huésped Sainville la austeridad y sencillez de su vajilla y demás posesiones.

Poco después, continuando con el relato de las bondades de su isla, Zamé cuenta la historia de un navegante francés que antaño había recalado en Tamoé, decidiendo quedarse allí, a espaldas de sus compañeros de viaje, maravillado ante la admirable bonhomía de aquellas gentes. Y para demostrar lo lejos que se encuentran sus nobles valores de los defendidos por sus compatriotas, utiliza como ejemplo el oro, simple metal por el que pierden la razón y el juicio en Francia y en cualquier otra parte del mundo y que, sin embargo, para los habitantes de Tamoé no merece ninguna consideración especial: «Amigos míos, esto es lo que excita la fe de las gentes de mi patria; este vil metal, cuyo uso ignoráis, que pisáis con vuestros pies sin reparar en ello, es el objeto máspreciado de sus deseos»<sup>21</sup>. Al proseguir su relato, Zamé revela algunas de las enseñanzas que le dio su padre mientras gobernaba a aquellas gentes, inculcándole desde la infancia los sólidos valores morales en los que él ahora basaba su buen gobierno. Entre ellos hemos de seguir destacando ese firme rechazo al lujo y la riqueza, simbolizados en el oro, reservando únicamente el uso de dicho metal para acometer viajes a otras tierras donde, por desgracia, resulta imposible

20 MARQUÉS DE SADE, *Historia de Sainville y Leonore*. Fundamentos. Madrid, 1985, p. 133.

21 *Ibíd.*, p. 136.

sobrevivir sin él. Ante la mina de oro que escondía la isla, Zamé recibió la siguiente lección de su sabio padre: «Vamos a extraer de aquí lo que necesitarás para viajar con tanta magnificencia como utilidad; desgraciadamente no se puede salir de aquí sin que este metal te resulte necesario, pero continúa siempre despreciándolo ante los ojos de esta nación sencilla y feliz, que si lo conociera se degradaría. Que no deje nunca de estar convencida de que el oro no tiene más que un valor ficticio y que, por tanto, es un valor nulo ante los ojos de un pueblo lo suficientemente sabio como para no haber admitido esa extravagancia»<sup>22</sup>. Y para terminar con su explícita devaluación del oro, afirma Zamé que el único uso que a él podrían dar sus súbditos sería el de sustitutivo del hierro en el caso de que éste se agotase y no se pudiese seguir usando para fabricar herramientas: «(...) si alguna vez nos llega a faltar el hierro las repararemos con el oro de nuestras minas y de este modo ese vil metal habrá servido al menos una vez para algo útil»<sup>23</sup>.

## CONCLUSIÓN

Después de este breve recorrido por las principales utopías alumbradas durante la Edad Moderna es fácil llegar a una clara conclusión respecto al tratamiento que en ellas reciben el oro y la plata. La *Utopía* de Tomás Moro se nos revela, en este sentido, no sólo como la obra fundacional de dicho género, sino también como el más amplio compendio de cuantos asuntos relativos a la devaluación que en dichas sociedades sufren los metales preciosos se dejan ver en las distintas utopías. De hecho, la comparación de estos metales con otros como el hierro –*Historia de Sainville y Leonore*–, el total desprecio que se hace de éstos salvo en lo que tenga que ver con viajes o relaciones con otras naciones –*Cristianópolis, Nueva Atlántida, Historia de Sainville y Leonore*– o su utilización para fabricar los más comunes y sencillos objetos –*Ciudad del Sol*–, son aspectos presentes en la obra de Moro que se abordan de una manera muy similar en aquellas otras a las que se acaba de aludir. De modo que, en términos generales, tanto las utopías del Seiscientos como la ideada por Sade a finales del XVIII, en lo concerniente al oro y la plata, continúan transitando con escrupuloso respeto el mismo camino que trazara Moro en pleno Renacimiento, y que ya habían apuntado en periodos históricos anteriores filósofos como San Agustín o Platón.

---

22 Ibidem, p. 138.

23 Ibidem, p. 165.



# Novedades sobre un relicario del museo conventual de Santa Paula (Sevilla)

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA  
*Universidad Complutense*

En el libro de *Estudios de Platería* que se publicó en 2008 ofrecimos un catálogo de las piezas históricas de platería conservadas actualmente en el monasterio madrileño de las Comendadoras de Santiago<sup>1</sup>. En dicho trabajo ya señalamos la desaparición de buena parte del ajuar argénteo que poseyeron las monjas santiaguistas en épocas pasadas, un conjunto del que también nos hemos ocupado recientemente<sup>2</sup>.

Entre las piezas que salieron del cenobio madrileño habría que destacar una, conocida desde hace décadas, que hoy se conserva expuesta en el pequeño museo de las Jerónimas de Santa Paula de Sevilla<sup>3</sup>. Se trata de una urna-relicario de excelente factura, que fue regalada por doña Mariana de Austria (1634-1696) al cenobio santiaguista de Madrid (lám. 1). Aunque el dato es conocido desde hace décadas, faltaba un estudio amplio y riguroso de la obra; ahora pretendemos solventar dicha

---

1 J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, «El Real Monasterio de Santiago el Mayor de Madrid: piezas de plata conservadas», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 587-615.

2 J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, *El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid: patrimonio histórico-artístico*. Madrid, Universidad Complutense, 2010, vol. 2, pp. 1065-1071 (tesis doctoral inédita).

3 Agradecemos a la Priora del monasterio de Santa Paula (Sevilla) y a sor Bernarda, religiosa del mismo, las facilidades que nos prestaron para estudiar la pieza, así como las informaciones que nos proporcionaron para su estudio.



LÁMINA 1. Anónimo. Urna-relicario (finales del siglo XVII). Museo del monasterio de Santa Paula, Sevilla.

carencia con este artículo, analizando detalladamente la pieza y contextualizándola a la luz de algunas noticias de carácter inédito.

## DESCRIPCIÓN FORMAL Y VÍNCULOS ESTILÍSTICOS

La obra presenta una peana de madera –de ébano o ebonizada– de planta rectangular, dispuesta en sentido transversal y con perfiles moldurados sobre cuatro patas de diseño avolutado realizadas en bronce; la moldura más grande, en forma de talón, ofrece decoración de hojas de acanto, alternando las de diseño completo, realizadas en plata, con las de diseño cortado, en bronce; por encima del basamento, los lados mayores de la peana se estrechan en su parte central, dibujando una forma quebrada. Sobre aquélla, descansa una base de bronce con dos angelotes arrodillados, asimismo bronceos, que sostienen la urna (lám. 2). Asimismo, flanquean una cartela grabada<sup>4</sup>, con marco de perfil simétrico y sinuoso formado por tornapuntas y rematado en forma de concha. Urna de planta rectangular y silueta curva, con vidrios biselados y perfiles de bronce. Su tapa es troncopiramidal, y sobre ella figura otro angelote bronceo tumbado boca abajo sobre una base moldurada. La urna está decorada con cuatro patas avolutadas acabadas en hoja de acanto, otros cuatro querubes –uno por cada esquina– (lám. 3), y, en la parte superior, una concha frontal por cada lado largo y dos volutas laterales. Además, una guirnalda de hojas la decora en su parte inferior y le sirve de apoyo –junto a la pareja de ángeles–; en el centro de esta guirnalda, como si la sostuviera, se sobrepone una quinta cabeza de querube. Todos estos elementos son del mismo metal, bronce, salvo las cabezas de los cinco querubines y la cartela, realizados en plata<sup>5</sup>.

4 Para su inscripción, *vid. infra*.

5 La ficha técnica de la pieza estudiada, que incluimos a continuación, está compuesta por los siguientes ítems: título, signatura (según el catálogo elaborado en nuestra tesis doctoral), autoría, datación, materiales y técnicas, dimensiones, inscripciones, estado de conservación, emplazamiento, fuentes y bibliografía.

Urna-relicario [P(d)-1]. – Anónimo italiano o español. – H. 1694. – Estructura de varias piezas realizada en bronce dorado a fuego, con adornos de plata fundida e incisa, y pedestal de madera tallada (¿de ébano o ebonizada?); vidrios biselados en la urna y terciopelo encarnado en el interior. – 80 x 56 x 31 cm. – Inscripción incisa en una cartela: «ESTA VRNA DIO LA REINA / MADRE NVESTRA S,A D,A MARIANA DE AVSTRIA A ESTE CONBENTO DE / S,NTIAGO DE MADRID / AÑO 1694», [ESTA VRNA DIO LA REINA / MADRE NVESTRA SEÑORA DOÑA MARIANA DE AVSTRIA A ESTE CONBENTO DE / SANTIAGO DE MADRID / AÑO 1694]. – Estado de conservación: bueno. Ha sido intervenida recientemente con motivo de su exposición pública, eliminando el brillo que tenía la pátina de bronce; también se observan algunas oxidaciones. La base de madera presenta una grieta. – Emplazamiento actual: Museo del monasterio de Santa Paula (Sevilla). Perteneció al monasterio de Santiago el Mayor (Madrid), probablemente hasta el siglo XX. – Fuentes: Archivo Histórico Nacional (AHN). Órdenes Militares, leg. 7.293, libro 45, f. 63r. – Bibl.: C. CRUZ DE ARTEAGA, «El museo conventual de Santa Paula de Sevilla». *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Santa Isabel de Hungría* VII (1979), p. 114, lám. XXVII; E. VALDIVIESO y A. J. MORALES MARTÍNEZ, *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*. Sevilla, Francisco Arenas Peñuela





*LÁMINA 2. Anónimo. Urna-relicario. Detalle.*



*LÁMINA 3. Anónimo. Urna-relicario. Detalle.*

Es obra de excepcional calidad, acorde con el *status* de la persona que la regaló. Su diseño está bien proporcionado, integrando todos sus elementos de modo elegante y equilibrado. Llama la atención la cuidada labor escultórica, en particular los tres angelotes bronceos; son de bulto redondo, y su exquisita factura los hace merecedores de especial consideración. En nuestra opinión, podría ser una pieza realizada por algún artífice italiano, seguramente un broncista, al servicio de los monarcas españoles o de alguno de sus embajadores en Italia. Los angelotes evocan los modelos de François Duquesnoy (1597-1643) o de Alessandro Algardi (1595-1654) –muy difundidos durante la segunda mitad del siglo XVII–, acaso a través de los barroos realizados por Giovanni Battista Morelli (?– después de 1665)<sup>6</sup>, romano discípulo de Algardi que trabajó al servicio de Felipe IV (1605/1621-1665) y de Carlos II (1661/1676-1700) como escultor del rey, o de otras figuras similares. Muy improbable nos parece que la obra fuera de un artista español que hubiera asimilado los modos italianos. Sea como fuere, la relación con el mundo romano nos parece evidente. Hay que recordar que el regalo de este tipo de piezas por parte de embajadores y otros diplomáticos establecidos en la ciudad del Tíber fue muy frecuente, y muchas de ellas aún se conservan en el Patrimonio Nacional, beneficiario de las antiguas colecciones reales. La fecha que figura en la inscripción (1694) ha de entenderse, asimismo, como la de su terminación. Confiamos en que en el futuro se pueda hallar la documentación precisa que permita conocer la autoría de esta pieza y las circunstancias de su encargo.

## LA PIEZA EN SU CONTEXTO HISTÓRICO

Hasta el momento, el único elemento que había permitido saber que la urna perteneció a las Comendadoras de Madrid es la inscripción que presenta. Ésta revela que fue un regalo realizado por doña Mariana de Austria en 1694, madre del monarca entonces reinante. Podemos documentar la benéfica protección de doña Mariana hacia el monasterio santiaguista y, en general, hacia las freilas de su Orden, desde su reinado como consorte de Felipe IV, pasando por su regencia (1665-1675)<sup>7</sup>, hasta su fallecimiento en 1696, dos años antes de que regalase esta urna-relicario.

---

(editor), 1981, p. 128, fig. 145; M.J. SANZ SERRANO, «Objetos exóticos y foráneos en las clausuras sevillanas», en *Congreso internacional «Imagen y Apariencia» (19-21 de noviembre de 2008)*. Murcia, Universidad de Murcia, 2009.

6 Cfr. el *San Juan Bautista niño* del Museo del Prado (Inv. n. E-632); R. COPPEL ARÉIZAGA, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*. Madrid, Museo del Prado-Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 136-137, n. cat. 43.

7 Sabemos, por ejemplo, de varios intentos por parte de los santiaguistas de implicar a la Reina en la causa de beatificación de doña Sancha Alfonso, apoyo que, al parecer, lograron; *vid.* J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, «Configuración de una iconografía singular: la venerable doña Sancha Alfonso, comendadora de Santiago». *Anales de Historia del Arte* n. 18 (2008), pp. 177-178. Doña Mariana también intervino para que la construcción de la iglesia conventual de Madrid llegase a buen término; J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, *El Real Monasterio de Comendadoras...* ob. cit., vol. 1, pp. 377-378.

A la información proporcionada por la referida inscripción, ahora aportamos la prueba documental de la llegada de esta pieza al convento. Entre las cuentas del mes de agosto de 1694 quedó registrada del siguiente modo:

«(...) para azer la cappilla y la vidriera para colocar el cuerpo de Santa Gemina [*sic*: Gemma], que nos dio la Reina Madre nuestra señora, gastamos ciento y quarenta reales..... 140

= Más, de los regalos que se hicieron a la azafata de Su Magestad, a Nicolás y al que truxo la alaxa, doscientos y veinte y seis reales..... 226»<sup>8</sup>

La presencia de los restos de Santa Gemma –o Gema–, virgen y mártir orensana, pudiera guardar alguna relación con el hecho de que algunos personajes con cierto protagonismo en el convento, clérigos especialmente, hubieran nacido en tierras gallegas<sup>9</sup>; hemos de recordar que la mayoría de los capellanes de las Comendadoras también ostentaron el título de «capellán de honor de Su Majestad». Por otra parte, poco sabemos de esta antigua santa, de culto rarísimo en la época de la que nos ocupamos. Réau refiere que su festividad se celebra el 16 de agosto, precisamente el mes en que se llevó la reliquia al convento, y que era invocada por las mujeres estériles para tener hijos<sup>10</sup>, poder que, de acuerdo con aquella creencia, vendría muy bien a la segunda esposa de Carlos II, cuya falta de descendencia se veía ya con suma preocupación en 1694<sup>11</sup>.

Quizá también convenga recordar que el colosal lienzo de Luca Giordano que preside el altar mayor de la iglesia de las Comendadoras está firmado sólo un año después de la pieza que ahora estudiamos, y que éste fue colocado en 1696, completándose así el ornato del interior de la iglesia<sup>12</sup>. Asimismo, hemos de señalar que

8 AHN. Órdenes Militares, leg. 7.293, libro 45, f. 63r.

9 Vid. J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, *El Real Monasterio de Comendadoras...* ob. cit., vol. 1, Segunda Parte, cap. 2.2.1., pp. 193-196.

10 L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 2, vol. 4. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 11, *ad vocem*. (edición original de la obra completa: *Iconographie de l'Art Chrétien*. París, PUF, 1955-1959).

11 Resulta muy elocuente de la atmósfera que se respiraba unos versos satíricos referidos a Mariana de Neoburgo (1667-1740) que circulaban por aquella época: «El entrar por Galicia es la primera, / no haber entrado en Francia es la segunda / ser hija de una madre tan fecunda, / ser su marido pobre en gran manera. / Llevar ya prevenida la partera, / apestar a bigardo, que es profunda / razón o profecía en que se funda / el cristiano lector que el parto espera. / Y si no basta tanto fundamento, / escucha otra razón más concluyente: / ¿qué me responderás a este argumento? / Durmió al olor de frailes sanamente / pasando de camino, en un convento. Ergo quedó fecunda, es evidente». Tomado de R. GARCÍA CÁRCCEL (coord.), *Historia de España. Siglos XVI y XVII. La España de los Austrias*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 423 (capítulo de Rosa Mª. Alabrus).

12 J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, *El Real Monasterio de Comendadoras...* ob. cit., vol. 1, pp. 384-389, y vol. 2, ficha Pc-98, pp. 859-874.

las conchas de la urna-relicario podrían haber sido escogidas como un repertorio decorativo especialmente adecuado para un cenobio de la Orden de Santiago.

## DE MADRID A SEVILLA. HIPÓTESIS SOBRE SU CAMBIO DE PROPIEDAD

Según comunicación oral de algunas religiosas jerónimas que actualmente la custodian, la urna perteneció a la colección del Duque del Infantado entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, quien se la regaló a su cuarta hija, la monja jerónima Cristina de la Cruz (1902-1984)<sup>13</sup>. La aportación económica del Duque y el regalo de varias obras artísticas de su colección –entre ellas la que ahora comentamos– permitieron la creación de un pequeño museo en el monasterio sevillano de Santa Paula, donde residía sor Cristina y en el que hoy se puede contemplar la pieza.

Desconocemos cuándo y en qué circunstancias pudo salir del monasterio de Madrid, aunque sospechamos que pudo ser antes de la Guerra Civil española o en los años inmediatamente posteriores. La principal vinculación de don Joaquín de Arteaga, XVII duque del Infantado, con la comunidad de monjas hubo de ser su condición de caballero y trece de la Orden de Santiago<sup>14</sup>, que debió de facilitarle el acceso al monasterio y a sus tesoros artísticos. Resulta muy significativo que, por aquellas primeras décadas del siglo XX, aparezcan otros personajes de la alta aristocracia cercanos a Alfonso XIII, miembros, además, de la Orden santiaguista, interviniendo, de un modo u otro, en el patrimonio del monasterio madrileño; tal es

---

13 Hija de don Joaquín de Arteaga y Echagüe (1870-1947), marqués de Santillana –más tarde, XVII duque del Infantado–, y doña Isabel Falguera y Moreno, III condesa de Santiago, nació el 6 de septiembre de 1902 en Zarauz (Guipúzcoa). Cursó estudios de Historia en la Universidad Complutense de Madrid, doctorándose en Ciencias Históricas a los 24 años de edad; allí recibió el Premio Extraordinario de licenciatura y de doctorado. Escribió varios libros y artículos de índole histórica y religiosa, así como de poesía. En su madurez sería nombrada miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid (1944) y de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla (1967), además de ser numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla (1973) y de obtener otros reconocimientos públicos. En su juventud estuvo vinculada a movimientos católicos estudiantiles, y a los 25 años se sintió atraída por la vocación monástica, ingresando en la abadía benedictina de Santa Cecilia de Solesmes, en Francia. Una enfermedad le hizo salir de aquel cenobio antes de profesar, volviendo a la casa familiar durante varios años. Más tarde ingresó en el monasterio de la Concepción Jerónima de Madrid –vulgo, las Carboneras–, donde profesó el 18 de mayo de 1936. Ese mismo año, tras el estallido de la guerra, se vio forzada a salir de Madrid. El 9 de mayo de 1943 realizó su profesión solemne en el monasterio jerónimo de Santa Paula de Sevilla, siendo elegida Priora al año siguiente. Desde este cenobio, sor Cristina de la Cruz impulsó incansablemente la vida monástica y la renovación de la Orden jerónima. Finalmente, falleció el 13 de julio de 1984.

14 En 1911 ostentaba la dignidad de Trece de Castilla, siendo su enmienda el general don Salvador Díaz Ordóñez; *Estado de la Orden Militar de Santiago en 1.º de enero de 1911*, s. l. (Madrid), s. e., 1911 (pequeño folleto impreso para los caballeros santiaguistas; sin paginar). Cinco años después sería nombrado Caballero del Toisón de Oro. En 1921 Alfonso XIII confirmó a su favor la Grandeza de España, que era de carácter originario, es decir, que iba con el primer título de Duque del Infantado.

el caso del Conde de Cerragería, cuyo nombre figura en dos imágenes del interior de su iglesia<sup>15</sup>. Al igual que este personaje, el Duque del Infantado se enriqueció mediante diversas empresas industriales, lo que le permitió disponer de grandes sumas de dinero para comprar y restaurar antiguos inmuebles que habían pertenecido a su linaje, los Mendoza del Infantado, y para satisfacer su pasión coleccionista. Es sabido que el Duque restauró los castillos de Viñuelas y de Manzanares el Real (Madrid), además de comprar el castillo de La Calahorra (Granada), trasladando a su palacete madrileño algunos de sus elementos arquitectónicos y decorativos; también intervino en el palacio de Lazcano (Guipúzcoa), compró el de Requessens (Gerona) y restauró el colegio español de San Clemente en Bolonia. Del mismo modo, fue un ávido coleccionista de objetos artísticos, entre los cuales se debe contar la espléndida pieza que antaño perteneciera a las Comendadoras.

Otra hipótesis plausible –aunque, a nuestro juicio, más improbable– sería que la pieza hubiera sido devuelta a doña Mariana de Neoburgo tras fallecer su marido, y que ésta la hubiera llevado consigo durante su postrero retiro en el palacio del Duque del Infantado (Guadalajara), quedando allí hasta que fuera heredada por don Joaquín de Arteaga o por su hija Cristina.

Finalmente, cabe precisar que la *Cabeza de San Juan Bautista* que alberga hoy la urna no pertenecía originariamente a la pieza –que, según se ha dicho, a fines del siglo XVII contenía las reliquias de Santa Gema–. La *Cabeza* tallada y policromada del Bautista fue colocada en el siglo XX, estando ya en Sevilla, y se encontraba sobre una salvilla de plata que aún custodia el monasterio jerónimo.

---

15 Vid. J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, *El Real Monasterio de Comendadoras...* ob. cit., vol. 1, fichas E-22 y E-24, pp. 526-539.



# Los tronos de octavas: una monumental tipología eucarística del antiguo Reino de Sevilla

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ

*Universidad de Sevilla*

El arte sevillano siempre ha sido un referente de primer orden para el extenso territorio del antiguo Reino de Sevilla<sup>1</sup>. No hay la menor duda que todas las obras de arte que a lo largo de los siglos pasados han salido de sus talleres y obradores, eran admiradas y requeridas por las poblaciones que lo componían, siendo como es natural el mercado artístico de la capital andaluza. Ello especialmente se evidenció durante la Edad Moderna, cuando su Catedral fue el prototipo a seguir para numerosas iglesias de esta extensa área andaluza, tanto su edificio como sus bienes muebles<sup>2</sup>. Por lo tanto, no nos ha de extrañar que una de las creaciones más im-

---

1 El Antiguo Reino de Sevilla se componía por las actuales provincias de Sevilla, Cádiz, Huelva, norte de la de Málaga y la comarca de Fregenal de la Sierra (Badajoz). Ciertamente es que no tenía correspondencia exacta con el Arzobispado de Sevilla, menos extenso que el anterior y que se ha venido confundiendo su territorialidad con la jurisdicción civil del reino. De hecho, a la diócesis hispalense habría que restar la jurisdicción del pequeño obispado de Cádiz, la aludida comarca pacense que pertenecía a la mitra de Badajoz, y la comarca de Antequera, cuya colegial y sus respectivas jurisdicciones dependían del obispado malacitano (excepto la comarca del Guadalteba que hasta 1960 sí era territorio diocesano hispalense).

2 Ejemplo de lo expresado pueden ser la fábrica tardogótica de la Iglesia Prioral de Santa María de Carmona y el retablo mayor de la parroquia de San Juan de Marchena. Igualmente sus ajuares de plata reproducen gran parte de las riquezas del templo metropolitano hispalense, sin duda, de los mejor conservados en la actualidad. J.L. RAVE PRIETO, *Arte Religioso en Marchena*. Marchena, 1986; *La Parroquia de San Juan Bautista de Marchena*. Marchena, 2006; M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, *Orfebrería religiosa en Carmona, siglos XV-XIX*. Carmona, 2001, pp. 191-264.



portantes del Barroco sevillano perteneciente a este templo metropolitano, como fue su espectacular Trono de Octavas, también llamado popularmente Altar de Plata, que se montaba para exponer al Santísimo Sacramento en su capilla mayor, fuese emulado por las iglesias más destacadas y florecientes de este fenecido reino, los cuales, aún manteniendo sus elementos esenciales, evolucionaron hacia otros estilos, creando así una peculiar tipología que va a ser seguidamente el argumento de nuestro estudio.

## EL ORIGEN DE UN MODELO A EMULAR: EL GRAN TRONO DE OCTAVAS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

El gran altar de plata de la Catedral de Sevilla ha sido objeto de numerosos estudios por gran parte de los investigadores que han abarcado el tema de la platería catedralicia hispalense (lám. 1)<sup>3</sup>. Su originalidad, evolución y riqueza lo han convertido en uno de los más bellos ejemplos de las escenografías efímeras que se levantaban para conmemorar las grandes festividades religiosas durante el Barroco. Sin duda, la gestación de tan monumental expositor se inserta dentro de la promoción y difusión trentina del culto eucarístico<sup>4</sup>. Una exaltación sacramental que fue decisiva para el desarrollo y proyección de los cultos externos e internos a la Sagrada Forma, caracterizados los primeros por la procesión del Corpus Christi, y los segundos por la liturgia eucarística, donde la mentalidad barroca quiso escenificar de manera grandilocuente, la magnificencia y significación católica de este Dogma de Fe tan denostado por los reformadores protestantes. Y realmente será con esta finalidad, por la que nazcan las primeras teatrales maquinarias donde manifestar el Santísimo Sacramento; expositores en definitiva que, en esta área andaluza, van a seguir los parámetros del fabricado para la sede metropolitana y patriarcal de Sevilla.

3 F. GONZÁLEZ DE LEÓN, *Noticia artística de los edificios públicos de Sevilla*. Sevilla, 1844. t. II, p. 33; A. GUICHOT Y SIERRA, *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Bellas Artes*. Sevilla, 1925, t. I, pp. 480-481; M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. II pp. 158-159; Juan Laureano de Pina. Sevilla, 1980, pp. 39-47; «El Altar de Plata», en Domingo Martínez en la estela de Murillo. Catálogo de la Exposición. Sevilla, 2004, pp. 212-213; «El Altar de Plata de la Catedral de Sevilla». *Archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*. Sevilla, 2006, pp. 623-640; «Altar de plata», en *Fulgor de la Plata*. Catálogo de la Exposición. Córdoba, 2007, pp. 312-313; «El Altar de Plata», en *Fiesta y Simulacro*. Málaga, 2007, pp. 184-185; J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería de la Catedral de Sevilla». *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1985, pp. 584, 588-589; «El Altar de Plata o Trono de Octavas», en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*. Catálogo de la Exposición. Sevilla, 1992, p. 524; F. CRUZ ISIDORO, «Un diseño de orfebrería del aparejador Pedro García Bernardo». *Atrio 2*, 1990, pp. 43-47; F. QUILES, *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla, 2007, pp. 135-145; M.C. HEREDIA MORENO, «El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas», en M.C. LACARRA DUCAY (coord.), *El barroco en las catedrales españolas*. Madrid, 2010, pp. 279-310.

4 La exaltación eucarística durante el Barroco se analiza en E. MALE, *Arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, 2001, pp. 75-84.



LAMINA 1. Juan Laureano de Pina y otros. Trono de Octavas (h. 1680-1814), Catedral de Sevilla.

Concretamente, el trono sacramental se levantaba durante las solemnes celebraciones anuales de las Carnestolendas, el Corpus y la Inmaculada Concepción, en las cuales, como es natural en la liturgia católica, su punto culminante se encontraba en la exposición, adoración y veneración pública del Santísimo Sacramento. Todo ello no quiere decir que sea un hecho singular andaluz, pues bien es sabido que altares de este tipo existieron en la mayor parte de las grandes iglesias del imperio hispánico<sup>5</sup>, aunque cierto es que en el antiguo Reino de Sevilla se gestó un tipo muy peculiar y definido en la Catedral de Sevilla, cuyas consecuencias aún hoy se evidencian en el resto de grandes iglesias de este vasto territorio del suroeste de España.

El primer intento de crear un trono argénteo para manifestar el Sagrado Sacramento en las antedichas solemnes festividades data de mediados del siglo XVII. Fue promovido por el cabildo catedralicio y financiado por dos relevantes miembros del mismo, el arcediano Mateo Vázquez de Leca y el racionero Juan Ortiz. El primero en su carta testamentaria dotó la fiesta del Santísimo con una aportación inicial de plata vieja y el segundo dejó igualmente 500 ducados para su fabricación tras su óbito<sup>6</sup>. Para su diseño, el cabildo llamó al aparejador Pedro García Bernardo, quien en 1647 trazó un esbozo compuesto por una peana con dos ángeles que sostenían un cáliz de oro donde se exponía el Santísimo Sacramento, rodeado de un marco argénteo donde se dibujaba una aureola de rayos. Además, por primera vez será denominado como «*la mesa de los ángeles en las octavas que esta descubierta nro. Sr. Sacramento*», o lo que sería lo mismo a partir de ahora, el Trono de Octavas. Éste fue encargado al maestro platero de la Catedral, Mateo Gutiérrez, a quien se le entregaron 187.000 maravedís para comprar la plata necesaria para su ejecución. Lo cobrado por su hechura fueron 700 ducados, obligándose a terminarlo para la fiesta del Corpus de dicho año, tiempo de entrega que se cumplió escrupulosamente<sup>7</sup>.

La transformación de este primer trono no tardó en llegar, y a partir de 1662, los capitulares, dentro del fervor mariano que despertó el breve pontificado de Alejandro VII a favor de la creencia immaculista y que igualmente se tradujo en una mayor devoción a la Eucaristía como pilares del contrarreformado credo católico, comenzaron a gestar la idea de crear un trono argénteo sacramental mucho más monumental, a la altura de la Catedral y donde igualmente quedase patente la defensa immaculista de la ciudad. De hecho, parece que será ahora cuando se gesticione la idea de transformar el ámbito principal de la catedral, con una gran tramoya escenográfica, para la celebración de las octavas de las Carnestolendas, Corpus Christi e Inmaculada Concepción. Sin embargo las condiciones económicas de las arcas catedralicias no

5 Especial significación tienen los altares argénteos canarios, aunque tampoco faltaron en algunas catedrales castellano-leonesas como en la catedral de Ávila. J.C. LÓPEZ PLASENCIA, «Contribución al estudio de la platería eucarística en Canarias. Un sagrario manifestador inédito en Tenerife», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 395-407; J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *Platería de la Catedral de Ávila*. Ávila, 2003, p. 95.

6 F. QUILES, ob. cit., p. 138.

7 E. CRUZ ISIDORO, ob. cit., pp. 43-44.

eran propicias para un desembolso tan elevado como este. Finalmente, el proyecto saldría adelante a expensas de una iniciativa particular en 1672. Concretamente fue la del canónigo Francisco de la Puente y Verástegui, quien se empeñó en hacer el trono a su costa, y, después de muchas deliberaciones, se le encargó a Luis de Acosta la hechura de una peana para el antiguo viso, trabajada sobre un alma de madera tallado por Bernardo Simón de Pineda, terminándose dicha obra en 1682<sup>8</sup>. Igualmente el cabildo le había encargado al platero Diego Gámez un frontal de altar argenteo que ocultase la mesa sobre la que se levantaba la peana y el antiguo sol<sup>9</sup>.

Pero no sería hasta la llegada a esta sede episcopal de don Juan de Palafox y Cardona, cuando se le de el definitivo impulso a lo que será el gran trono eucarístico del altar mayor catedralicio. Gran difusor del culto sacramental, de él nacerá la idea de una completa renovación del antiguo altar de octavas, con un escenario más monumental a base de una doble aureola de rayos y una corona imperial en su cúspide, un diseño que a fines del siglo XVII fue encargado presumiblemente a Lucas Valdés y que aún hoy podemos contemplar entre los dibujos conservados en los fondos del archivo episcopal hispalense<sup>10</sup>. Finalmente, posiblemente interpretando este mismo dibujo, Juan Laureano de Pina lo hace realidad gracias a la financiación del arzobispo entre los años 1689 y 1695, labrando una gigantesca corona imperial y una gran aureola de rayos que rodeó el también reformado viso antiguo<sup>11</sup>.

Durante el episcopado de Manuel Arias, se mantendrá la idea de continuar levantando un gran altar para las festividades aludidas. En 1717 se aludía al deterioro de la corona, autorizándose a que volviese a ser labrada por Juan Laureano, y además se encargaba un dosel que fuese acorde con la categoría y monumentalidad que estaba adquiriendo la obra, y cuyo diseño de las cenefas también había sido trazado por el mismo platero<sup>12</sup>.

Pero definitivamente la última fase de la construcción de esta magna obra debió coincidir con la prelatura del arzobispo Luis de Salcedo, en la década de los años veinte del siglo XVIII, momento además de bonanza económica en las arcas catedralicias. Durante estos años fueron muchas las dádivas hechas por los capitulares y por particulares para su financiación, estando al mando el mismo Juan Laureano, aunque ayudado por su discípulo y sobrino Manuel Guerrero de Alcántara (h. 1690-1747).

A partir de 1736 se recurrirá igualmente para su terminación a los conocimientos técnicos de un ingeniero del rey, tal y como se expresa en un acta capitular de dicho año y que bien pudiera referirse a Ignacio de Salas o Sebastián van der Borcht, quienes por entonces estaban implicados en el arranque de las obras de

8 F. QUILES, ob. cit., p. 140.

9 J.M. PALOMERO PÁRAMO, «El Altar de Plata...» ob. cit., p. 524.

10 F. QUILES, ob. cit., pp. 140-141.

11 M.J. SANZ, *Juan Laureano de Pina* ob. cit., pp. 118-120; «El Altar de Plata de la Catedral de Sevilla» ob. cit., pp. 627.

12 F. QUILES, ob. cit., p. 141.

la Real Fábrica de Tabacos<sup>13</sup>. Desde dicho año y hasta 1741 estuvo al frente de su hechura el aludido Manuel Guerrero, el cual tuvo mucho que ver en la conclusión del repertorio figurativo e iconográfico que debía presentar la obra, así como en la terminación de los frontales del altar. A él se atribuyen los dos bustos relicarios de San Pío y San Laureano, cuya reliquia fue una donación del canónigo Pablo Lampérez<sup>14</sup>. Igualmente al mismo platero se debe el revestimiento de plata de las esculturas de San Leandro y San Isidoro, gubiadas posiblemente por Pedro Duque Cornejo<sup>15</sup>, además de sus peanas. Y así, parece que para 1743 estaba totalmente concluido, ya que en este año ingresa en los fondos pictóricos catedralicios el lienzo que reproduce esta impresionante máquina argéntea, atribuido hoy a Domingo Martínez<sup>16</sup>. Luego entre los años 1770 y 1774 intervienen en aderezos y añadidos menores para su consolidación y restauración los plateros José Alexandre Ezquerro, Fernando de Cáceres y Juan Bautista Zuloaga<sup>17</sup>.

El resultado final fue un esplendoroso y monumental trono eucarístico de dimensiones gigantescas y donde se manifestaba no sólo al Santísimo Sacramento sino también se exponían las devociones más destacadas y relevantes del panorama hagiográfico de la ciudad, e incluso una de las creencias predogmáticas defendidas a ultranza por la piedad popular hispalense, como era el de la Inmaculada Concepción de María. No obstante, pronto esta impresionante máquina teatral sufriría una importante transformación. La invasión francesa y el traslado de la plata catedralicia a Cádiz para su preservación de la rapiña del invasor, fue la causa de la pérdida de su primitivo esplendor. De hecho, al igual que otras piezas argénteas, parte de las estructuras fueron utilizadas para la financiación de la guerra, por lo que a su vuelta a la Catedral de Sevilla en 1814, el mermado trono, reducido a su parte central y principal, fue restaurado por el platero neoclásico Juan Ruiz<sup>18</sup>.

Sin embargo, para nuestro análisis y estudio debemos basarnos realmente en la imagen que dejó para la posteridad el referido lienzo de Martínez. Y en él se nos muestra, bajo un gran dosel encarnado, con marco de talla dorada a base de ricos y carnosos roleos que dibujan un perfil mixtilíneo y que también se reproducen en su crestería de donde cuelgan las características goteras bordadas, se alzaba el aparatoso y escenográfico trono argénteo, cuyo diseño recuerda al propuesto por Bernini para la Cátedra de San Pedro en el Vaticano, e igualmente viene a perfilarse una gran custodia de sol, tal y como aquellas que desde el siglo XVII venían utilizándose en los cultos eucarísticos. Representa por lo tanto lo mejor de esa tradicional y

13 Ibidem, pp. 143-145.

14 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, p. 242; J.M. PALOMERO, «Busto de San Pío», en *Magna Hispalensis...* ob. cit., pp. 82-85.

15 J.M. PALOMERO, «Busto de San Pío» ob. cit., pp. 82-85.

16 A.M. ARANDA y F. QUILES, «Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la Catedral de Sevilla». *Goya* n. 271-272, 1999, p. 244; F. QUILES, ob. cit., p. 143-145.

17 J.M. PALOMERO, «El Altar de Plata...» ob. cit., p. 524.

18 Ibidem.

arraigada arquitectura efímera que durante el barroco en la ciudad protagonizará gran parte de las grandes manifestaciones festivas religiosas y civiles. Cuatro grandes plataformas conformaban la tramoya escenográfica, tres altares delanteros a la grada del altar mayor, lugar donde se alzaba el monumental torreón central que es la parte hoy aún conservada. Estos primeros altares estaban dedicados a tres santos cuyas reliquias serán veneradas también durante estos cultos: en el centro, sobre una plataforma de perfiles mixtilíneos y de placas quebradas recogiendo querubes y motivos eucarísticos, el relicario de la santa panormitana Santa Rosalía, regalado por el referido ideólogo de este gran expositor, el arzobispo Palafox, difusor igualmente de la devoción de esta santa en la archidiócesis; en los laterales, con los frontales de altar labrados por Manuel Guerrero y Alcántara y de los que hoy queda sólo uno en el altar mayor, siguiendo las trazas típicamente dieciochescas, se levantan las peanas piramidales, de perfiles recortados y bulbosos que soportaban los bustos relicarios de San Laureano y San Pío, ambos preclaros arzobispos de la sede hispalense, que venían a subrayar la antigüedad de la diócesis.

Como hemos dicho, la actual estructura conservada se corresponde con el monumental vástago central para la exposición de la Sagrada Forma (lám. 1). Con un frontal de altar, en esta ocasión de tejido bordado en oro y sedas de colores, se levanta un banco apaisado, coronado por una cornisa ondulante y con placas salientes que van de manera proporcional haciendo sobresalir el centro donde se abre un tabernáculo a manera de sagrario. Sobre los laterales, dos peanas de aspecto bulboso, parecidas a las delanteras, sirven de asiento a las esculturas de San Isidoro y San Leandro, que como no podía ser de otra forma, ocupan este destacado lugar, como máximos representantes de la Iglesia de Sevilla, defensores de la fe católica e igualmente abogados para la perseverancia de la santidad del milagroso hecho de la Transustanciación. Pero esta iconografía evidentemente trentina, triunfalista y dogmática, no podía ser menos sin la presencia de la devoción por antonomasia del Barroco sevillano, la de la concepción sin mancha de María. Así, delante del tronco central que sirve de peana al ostensorio, sobre el tabernáculo del aludido banco, se yergue una escultura de la Inmaculada Concepción, en este caso de madera tallada y policromada, tal y como se aprecia en el lienzo de Martínez. Tras ella, se levanta el espectacular ciprés escalonado, con placas y cornisas superpuestas de perfiles sinuosos, que dan esa maravillosa plasticidad propia de las creaciones derivadas del Barroco libresco europeo. Sin lugar a dudas, como dijimos antes, simula el vástago de una gran custodia portátil cuyo remate es el gran sol coronado. Siguiendo los modelos de la primera mitad del siglo XVIII en esta tipología, éste muestra rayos ondulantes y rectos que se vuelven a repetir en el de menor tamaño que acoge, los cuales nacen de aureolas de nubes y querubines donde los detalles sobredorados hacen más apreciable esa sensación de rompimiento de gloria que además se evidencia con la aparición de esos dos ángeles orantes que se ubican delante, enmarcando el lugar donde ha de ir la custodia. Todo ello rematado por la corona regia, de bellísima crestería calada, con carnosa y exuberante flora y con mofletudos querubes que

también aparecen en el resto de la ornamentación de este monumental expositor. Siete imperios son los que unidos en su centro reciben el orbe crucífero con que se remata esta gran presea, que además sirve para colgar un cortinaje que permite el efectismo tan teatral y barroco de la ocultación o visualización de la Eucaristía según convenga a la liturgia.

No podemos negar, que a pesar de haber quedado reducido a su parte central en la actualidad, sigue siendo una de las estructuras más monumentales que se conservan en España de estas características. Una admiración que no sólo se advierte en la actualidad sino que ya en su momento fue objeto de emulación, fundamentalmente en el amplio territorio dependiente civil y eclesiásticamente de la capital andaluza, tal y como hemos dicho y seguidamente pasaremos a analizar.

## SU REPERCUSIÓN EN EL ANTIGUO REINO DE SEVILLA

Como dijimos en un principio, las obras artísticas realizadas para la Catedral de Sevilla siempre fueron un referente a seguir para el resto de fábricas importantes de su antiguo reino. Y de hecho, el estudiado Altar de Plata catedralicio no fue una excepción. Desde sus primeros diseños y hasta su definitivo aspecto, siempre influyeron en la fabricación de obras similares para las iglesias principales del arzobispado, sin duda, las únicas que se podían permitir obras de tanto coste y monumentalidad. Así, el largo proceso de construcción del trono metropolitano hizo que las diferentes propuestas y diseños tuviesen resonancia en algunas piezas que se fueron labrando de forma coetánea. Esto es lo que debió suceder con el Altar de Octavas de la Parroquia de Santiago de Alcalá de Guadaira, una pieza que hoy día no se conserva, ya que pereció en el incendio del templo de 1936, pero que conocemos a través de unas fotografías conservadas en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla<sup>19</sup>. Sin lugar a dudas, el visor o expositor en forma de sol de rayos rectos y flameantes alternantes, cobijado en un panel cuadrado perfilado a su vez por un marco de plata de decoración floral carnosa y jugosa junto a cabezas de querubes, es muy parecido a aquel que fue proyectado en un origen para el catedralicio y que conocemos a través de un dibujo custodiado en el Archivo de la Catedral de Sevilla, el cual viene fechándose hacia 1681, cronología que por otra parte coincide con la de esta pieza alcalaíña<sup>20</sup>. Nada conocemos de la peana para depositar la custodia y el graderío que se levantaba sobre la mesa de altar, la cual se ocultaba con un magnífico frontal de plata, única pieza conservada en la actualidad. De hecho, esta pieza barroca actualmente se ubica en la capilla sacramental

19 J. HERNÁNDEZ DÍAZ y A. SANCHO CORBACHO, *Edificios religiosos y edificios de culto saqueados y destruidos por los Marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1937, p. 33, fig. 14.

20 R. LUNA y C. SERRANO, *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986, p. 177, fig. 89; M.J. SANZ, «El Altar de Plata de la Catedral de Sevilla» ob. cit., p. 628.

de dicha parroquial, y se ha venido atribuyendo con reservas al platero catedralicio de estos años, Juan Laureano de Pina, gestor por otra parte de los planteamientos posteriores que se hicieron a dicho altar en la Catedral de Sevilla por mandato del prelado Palafox y Cardona<sup>21</sup>.

Contemporáneo pudo ser el altar de plata que tuvo la iglesia sevillana de Santa Ana de Triana, el cual pereció también en el incendio del almacén donde se guardaba en 1936<sup>22</sup>. Desgraciadamente aún se desconoce su aspecto, ya que no hay referente fotográfico de la época, aunque se salvaron alguna de sus piezas, destacando un relicario, hoy en el tesoro parroquial, que contiene el cráneo de una de las 11.000 Vírgenes que acompañaron a Santa Úrsula al martirio, y que fue labrado por el platero José Portillo en 1684<sup>23</sup>.

Sin embargo, será el definitivo diseño de la Catedral, concebido por Juan Laureano y sus discípulos, el que deslumbró a las fábricas de las principales iglesias del antiguo reino, las cuales decidieron contar con un altar de plata para sus cultos eucarísticos semejante al prototipo catedralicio a partir del segundo tercio del siglo XVIII. Una de las primeras que tomaron dicha decisión fue la fábrica de la Iglesia Prioral de Santa María de Carmona (lám. 2), a tenor de las noticias documentales que se tienen al respecto. De hecho, tal y como en su día documentó la doctora Mejías, la decisión de crear un sol para manifestar en las principales fiestas eucarísticas al Santísimo Sacramento tuvo lugar hacia la década de 1720, ya que en 1724 se le pagaron 77 pesos y medio por su hechura al platero de la localidad Antonio Cansino. No obstante su aspecto actual es el resultado de un largo proceso de modificaciones y adaptaciones que corren en paralelo al de la Catedral. Así, la peana para colocar el Santísimo delante del sol fue labrada por el orfebre Vicente Gargallo, posiblemente a la misma vez que José Adrián Camacho hacía la corona imperial que remataba el sol y que en principio había sido contratada con el platero Manuel Gámez en enero de 1777, aunque fue traspasado dicho encargo al citado Camacho dos años después<sup>24</sup>. Al igual que el catedralicio, se compone de un importante dosel de terciopelo enmarcado por una bella crestería calada de rocalla que se remata en un penacho de corte piramidal centrado por el emblema mariano coronado, siendo igualmente el resto de gradas y el frontal utilizado en su montaje de madera pintada y dorada. Sobre dichas gradas se levanta la peana argéntea para exponer al Santísimo, de diseño rococó, al igual que la corona que cobija un único sol, muy parecido al mayor del altar hispalense, de rayos alternantes, rematados por querubes y superficie repujada

21 J. HERNÁNDEZ DÍAZ y A. SANCHO CORBACHO, ob. cit., p. 33.

22 J. HERNÁNDEZ DÍAZ y A. SANCHO CORBACHO, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*. Sevilla, 1936, p. 60.

23 M. ILLÁN y E. VALDIVIESO, *Noticias artísticas de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*. Sevilla, 2006, pp. 165-166; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «José Portillo (c. 1650-1685), un platero del Barroco andaluz», en A.J. MORALES (coord.), *Andalucía Barroca. Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Sevilla, 2008, pp. 431-440.

24 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, ob. cit., pp. 217, 262, 248.





LÁMINA 2. Antonio Cansino y otros. Altar de plata para las Octavas (1720-1780), Iglesia Prioral de Santa María de Carmona.

con carnosa flora. Hoy día se utiliza para los cultos anuales que se organizan en el templo durante la novena de la Virgen de Gracia, imagen que se suele colocar en el centro del graderío como se advierte en la fotografía.

Igualmente la fábrica de la iglesia parroquial de San Miguel de Morón quiso contar con un trono de octavas para sus cultos eucarísticos, desgraciadamente destruido en la última guerra. Conocido es el concierto que va a firmar con el mayordomo de la parroquia y su Hermandad Sacramental el platero Tomás Sánchez Reciente para el diseño y realización de este altar, que a partir de 1741 comenzará a construir y que le llevará siete años acabarlo<sup>25</sup>. El pago de la obra que se llevó a cabo en dos

25 La parte del altar de plata realizada por Sánchez Reciente fue destruida en 1936. J. HERÁNDEZ DÍAZ y A. SANCHO CORBACHO, *Estudio de los edificios religiosos...* ob. cit., p.169.

partes: una en 1743 por la que se le abonaron a Sánchez Reciente 38016 reales y medio, y otra partida de 46000 reales cuando entregó el trabajo completo en 1747<sup>26</sup>. Realmente, a este orfebre se debe la grada, el manifestador y el dosel, a los que luego, en años posteriores, se le añadieron el frontal de altar y los basamentos con las figuras de San Isidoro y San Leandro. El frontal fue terminado en 1784 y las repisas en 1791, todo labrado en el taller de José Guzmán y en su diseño triunfó la rocalla, aunque tampoco faltan los detalles neoclásicos. En las cartelas del frontal destacan los relieves de iconografía eucarística del Cordero Místico, el Ave Fénix y el León de Judá. Finalmente, las figuras neoclásicas de los santos fueron labradas por el platero cordobés Manuel Azcona entre 1806 y 1813<sup>27</sup>. Sin duda, en su aspecto general, y a pesar de su largo proceso constructivo y los diferentes estilos que presenta, es el que más se parece al modelo originario de la Catedral de Sevilla, al recoger también la iconografía que ensalza a la sede episcopal.

Al mismo autor se viene atribuyendo el diseño de otro altar de plata, que si bien en un principio no tuvo una función eucarística, luego fue adaptado para este fin. Concretamente nos referimos al altar de plata de la Colegiata del Divino Salvador de Sevilla, que sirve hoy de retablo para la veneración de la imagen de Jesús de la Pasión y que era una obra concebida y creada para la celebración de la fiesta principal de la iglesia jesuita de la Encarnación de Sevilla, y que posteriormente, tras la expulsión de la Compañía, pasó al templo colegial. En este momento va a sufrir su adaptación para dichos cultos eucarísticos, con el añadido de un sol en su parte superior rematada por una corona imperial, de manera similar al catedralicio, adaptación quizás realizada por el platero Juan de Amores, a quien se deben las figuras de San Isidoro y San Leandro entregadas junto a sus soportes en 1802<sup>28</sup>. La obra de Tomás se concretó en un gran retablo de tres calles, ocupando la hornacina central de medio punto un relieve escultórico de la Encarnación, y en las laterales, dos medallones con los bustos de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Asimismo, se acompañaba de dos relicarios laterales en forma de alacenas o urnas caladas con diferentes baldas internas, donde se mostraban las tecas con los restos óseos de diferentes santos de la Compañía, y rematadas por los bustos de los santos sevillanos Leandro e Isidoro, iconografía que como hemos dicho fue añadida siguiendo el prototipo catedralicio para sus funciones sacramentales. Parece que el frontal, que igualmente es un gran relicario, fue terminado por su hijo Eugenio Sánchez, ya que es quien lo entrega a los jesuitas en 1753.

---

26 A. J. SANTOS MÁRQUEZ, «Los Sánchez Reciente, una familia de plateros del Setecientos sevillano», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 331-346.

27 J. HERNÁNDEZ DÍAZ y A. SANCHO CORBACHO, *Edificios religiosos...* ob. cit., p. 169; A. SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana (Siglos XIV-XVIII)*. Sevilla, 1970, n. 102, 103.

28 M.J. SANZ, *La orfebrería...* ob. cit., t. II, pp. 305, 310; E. GÓMEZ PIÑOL, *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (siglos XVI-XIX)*. Sevilla, 2000, p. 463.

Tampoco faltaron las poderosas iglesias de Arcos de la Frontera entre las fábricas que quisieron contar con un trono de octavas. Así, en la Basílica de Santa María aún se conserva el bellísimo altar de plata eucarístico que se monta en su altar mayor para las fiestas eucarísticas anuales. Aquí parece que fueron sus creadores los plateros sevillanos José Alexandre Ezquerro y Vicente Gargallo entre 1760 y 1790, autores que conocían bien el ejemplar de la Catedral<sup>29</sup>. Un bellísimo dosel de terciopelo bordado en oro y con cenefa y crestería de talla dorada semejante a los anteriormente vistos, cobija la estructura formada por una mesa de altar con frontal de tejido y marco de plata, y un graderío de madera piramidal centrado por un tabernáculo argénteo sobre el que se levanta la peana de exposición del Santísimo. Enmarcándolo como es natural el doble sol de rayos alternantes y decoración tardobarroca y cubriéndolo la monumental corona superior, ambas piezas semejantes a las que ya hemos analizado. Anónimo es el ejemplar que se conserva en la Parroquia de San Pedro de esta misma localidad gaditana, muy parecido al anterior, e igualmente con monumental dosel de terciopelo y madera tallada y dorada, y peana, sol y corona de plata, dominando en todo el conjunto la rocalla<sup>30</sup>.

Un diseño parecido e inspirado igualmente en el de la Catedral de Sevilla es el que presenta el altar de plata conservado en la Iglesia Colegial de Nuestra Señora de las Nieves de Olivares (lám. 3), realizado por el platero Miguel Palomino entre los años 1777 y 1799, siendo su promotor el abad Bernardo Poblaciones y el coste solamente del banco principal alcanzó la cifra de 26.247 reales<sup>31</sup>. El frontal presenta igualmente un marco de plata, dejando ver el lienzo bordado, y sobre la mesa de altar se levanta un banco monumental, con un sagrario central, donde la rocalla comienza a mezclarse con motivos de corte neoclásico, destacando los medallones ovalados que recogen los temas del Buen Pastor, la Natividad y la Epifanía, rodeados de racimos, espigas y otros detalles ornamentales. La peana, igual que las anteriores, presenta un perfil mixtilíneo, bulboso y muy barroco, concluyendo en un único sol de rayos flameantes y rectos, rematado por la corona de altos y abombados imperios. Pero lo que más sobresale es el bellísimo dosel de telón de fondo que presenta la peculiaridad del marco que no es de madera tallada sino de plata labrada, describiendo una rica ornamentación a base de tarjas, rocallas y guirnaldas, propio de una obra de transición entre el Rococó y el Neoclasicismo.

De esta misma época y con un diseño muy similar, aunque ya plenamente neoclásico, es el Trono de Octavas de la Parroquia de Santa María de la Mesa de Utrera<sup>32</sup>. Igualmente el frontal deja paso a un elegante banco, aquí delimitado y segmentado en calles por columnas toscanas que enmarcan tondos con motivos

29 VV.AA., *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Sevilla, 2005, t. II, p. 312.

30 *Ibidem.*, t. II, p. 323.

31 F. AMORES, *La Colegiata de Olivares*. Sevilla, 2001, pp. 102-103.

32 F.J. MENA VILLALBA, *Eucaristía, tesoro de la fe*. Catálogo de la Exposición. Utrera, 2007, s/n.



LAMINA 3. Miguel Palomino. Trono de Octavas (1777-1799), Colegiata de Olivares.

eucarísticos (concretamente ramos de espigas y vides), y que a su vez enmarcan en su centro un monumental tabernáculo ochavado de traza igualmente clásica y que cobija un sagrario más pequeño. En esta ocasión, de la parte central del dosel aterciopelado será de donde arranque la peana troncocónica invertida y aristada, la cual, entre dos elegantes palmas con roleos, sostendrá como es lógico la custodia, que a su vez es perfilada por el sol de doble aureola de rayos rectos y biselados, y cobijada por la gran corona imperial, como es habitual en todas estas obras. El marco del dosel aquí es de madera dorada, igual que en Carmona y Arcos de la Frontera, y el autor de la obra en plata perteneció también a la familia de plateros sevillanos apellidados Palomino, siendo concluida en 1825. Una réplica del anterior aunque de menor tamaño y monumentalidad, es el perteneciente a la iglesia de Santiago de

esta misma localidad, obra de Miguel Palomino Sánchez de 1823<sup>33</sup>. En este caso, el sol presenta rayos biselados muy juntos que parten de una aureola de nubes y la corona sigue un dibujo muy parecido al anterior, siendo la peana de madera enmarcada por dos ángeles orantes igualmente tallados y policromados.

Derivaciones de este diseño monumental que también se utilizaron para esta misma función litúrgica muestran algunos expositores sacramentales conservados en otros templos. Ejemplo de ello es el viso para la exposición del Santísimo Sacramento de la Parroquia de San Bartolomé de Carmona, fechado a fines del siglo XVIII y en el que participaron los plateros José Adrián Camacho, autor del sol, y Juan Ruiz y Antonio Méndez, creadores del resto<sup>34</sup>. Posiblemente, al igual que sucedía con el altar de la Prioral de Santa María de esta localidad, el frontal y las gradas de este ejemplar serían de madera policromada y lienzo, apartándose en cierta medida de la concepción grandilocuente del originario de la Catedral hispalense. El marco del dosel y la crestería, donde domina las formas blandas de la rocalla, son de plata, al igual que el sol prendido en el mismo terciopelo del dosel, en el que además se recoge un emblema sacramental formado por una custodia. Parecido a este diseño, aunque con una mayor presencia del bordado, era el dosel y viso de la Iglesia de San Juan de Marchena. Aquí se trataba de un dosel totalmente bordado, en cuyo centro aparece un gran sol dorado y bordado en relieve que servía de fondo al expositor eucarístico, siendo rematado por una corona de plata y soportado por una peana y graderío de madera dorada. Desafortunadamente hoy día tan sólo nos ha llegado el dosel bordado, cuyo autor fue el sevillano Vicente Bazo, quien lo bordó entre 1770 y 1772<sup>35</sup>.

Un concepto parecido se siguió en el trono eucarístico de la Parroquia de Santa María Coronada de Medina Sidonia, contemporáneo del anterior y formado por dosel bordado, y frontal, gradas y sol de plata, piezas que fueron labradas a partir de unas partidas de plata americana donadas por doña Beatriz Montes de Oca y Novela a dicha iglesia y que según las marcas que presenta pudieron ser concluidas en 1787 y posiblemente contrastadas por el platero cordobés Manuel Martínez Moreno<sup>36</sup>. En este caso no es tan monumental y falta la característica corona imperial en su remate.

También el altar eucarístico argénteo de la parroquia de Nuestra Señora de los Milagros del Puerto de Santa María puede ser un buen ejemplo de la adaptación de un ejemplar mejicano al prototipo barroco y grandilocuente de la Catedral hispalense. De hecho a la primitiva donación del indiano Juan Camacho Jaina de un dosel y frontal de altar labrados en México en 1685, se le añadieron hacia el 1700

33 Ibídem.

34 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, ob. cit., p. 312, fig. 112.

35 J.L. RAVE PRIETO, ob. cit., p. 74.

36 M. RAMOS ROMERO, *Medina Sidonia. Arte, Historia y Urbanismo*. Cádiz, 1981, pp. 295-296.

unas gradas y una corona imperial neoclásica labrada por José de Piñero y José de Viera en 1805<sup>37</sup>. En la Catedral de Jerez de la Frontera, la iglesia de Cumbres Mayores y la parroquia de Cortegana se conservan otros doseles argénteos mejicanos que tuvieron la misma función eucarística que el anterior aunque no sufrieron la transformación aludida para con ello acercarse en apariencia al trono de la Catedral de Sevilla<sup>38</sup>.

Además, no dudamos que existieran en su momento altares y expositores similares al catedralicio en localidades tan importantes y señeras como Écija, Osuna o Estepa, cuyo patrimonio igualmente debe mucho a la creatividad de los artistas de la capital así como a la emulación de las obras del templo metropolitano. E incluso las consecuencias de la influencia de tan magna obra catedralicia se pueden apreciar en los retablos argénteos y metálicos que a manera de tronos se levantaron para la celebración de diferentes cultos en la capital andaluza, especialmente en el siglo XIX y dedicados a devociones marianas. Tal es el caso de los altares de culto de Nuestra Señora de la Alegría, en la parroquia de San Bartolomé, obra de 1829 en metal plateado, compuesto en esta ocasión por un gran arco triunfal de estilo neoclásico que se remata por el característico sol coronado por una presea imperial, tal y como hemos descrito en los anteriores, aunque aquí conteniendo el característico anagrama de María y como regio coronamiento de la imagen mariana<sup>39</sup>. De estilo neogótico es el que aún se levanta como altar de culto para la Virgen del Valle de la Iglesia de la Anunciación, aunque aquí no recurre a la composición clásica aludida en los anteriormente analizados, sino a unas gradas con contrafuertes laterales de recuerdo gótico, con un expositor eucarístico en el centro del banco.

En definitiva después de este recorrido por todos estos ejemplos, tan sólo nos queda reafirmar la importancia artística, plástica y escenográfica que tuvieron y tienen aún estos tronos argénteos para manifestar al Santísimo, y en especial el de la Catedral de Sevilla, que sin duda es una de las señas de identidad de la platería sevillana y andaluza del Barroco.

37 VV.AA., *Guía artística de Cádiz...* ob. cit., t. II, pp. 32-33.

38 P. NIEVA SOTO, *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera*. Madrid, 1991, p. 320; J.M. PALOMERO PÁRAMO, *Plata labrada en Indias*. Huelva, 1992, pp. 54-55; M.C. HEREDIA, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, t. I, p. 157, t. II, p. 244.

39 M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana...* ob. cit., t. II, p. 129; F. ROS GONZÁLEZ, «Un ejemplo de renovación neoclásica: la Hermandad de María Santísima de la Alegría de Sevilla», en J. RODA PEÑA (coord.), *III Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 2002, pp. 174-175.



# Aparición y arraigo del nudo arquitectónico manierista en la platería bajoandaluza. La huella de los modelos de Francisco de Alfaro

MANUEL VARAS RIVERO

*Universidad de Sevilla*

Dentro de los estudios que venimos dedicando en los últimos años al diseño arquitectónico en la platería bajorrenacentista y manierista andaluza, centramos este trabajo en el análisis del nudo arquitectónico y su evolución. La atención prestada a este asunto tan específico deriva de sus propias peculiaridades. A diferencia de las grandes custodias procesionales, donde la arquitectura es fundamento esencial del conjunto y se desenvuelve bajo estructuras exentas, el nudo, pieza secundaria de las piezas de vástago, muestra especificidades técnicas y de diseño que exigen un estudio diferenciado. Las principales son el pequeño tamaño y el empleo de estructuras opacas o murales. Ambas exigencias determinarán la evolución de sus diseños.

El nudo arquitectónico tiene su origen en la orfebrería tardogótica. Durante el siglo XV y principios del siglo XVI, se incorpora ampliamente a todo tipo de piezas de astil: cálices, copones, crismas, relicarios, custodias de templete o cruces procesionales<sup>1</sup>. Ya en este periodo se advierte que los modelos se repiten con independencia de la tipología, pudiendo encontrarse un mismo templete en el nudo de un cáliz o

---

1 Sobre la conformación medieval de estas tipologías pueden consultarse M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, Tomo I, y M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, Tomo I.



de un relicario sobre vástago. Es, pues, en la estética tardogótica donde se definen los mecanismos de incorporación de lo arquitectónico a las piezas de vástago.

Sin embargo, durante el segundo y el tercer cuarto del siglo XVI, la introducción lenta del Renacimiento irá promoviendo el abandono general de las formas arquitectónicas en los nudos, sobre todo en cálices y copones, aunque también en cruces y custodias de mano (en éstas últimas lo arquitectónico quedará reducido al templete central). La incorporación de formas ornamentales y redondeadas, basadas en el concepto balaustral y en la técnica del torno, es la causa principal del proceso.

Los ejemplares bajoandaluces de este período que escapan a la norma son escasísimos y puntuales y se dan en el terreno de las cruces procesionales. Los más antiguos de nudo arquitectónico renacentista corresponden a los años 50. De ese momento es el nudo que ejecuta Ballesteros el Viejo para la Cruz Patriarcal de cristal blanco de la Catedral de Sevilla en 1552-1553<sup>2</sup>. El doble templete hexagonal de hornacinas, pilastras y balaustres proyectados, responde al modelo habitual que venía desarrollándose en los centros castellanos del Norte, incluyendo solecismos típicos como la prolongación cilíndrica del soporte en la proyección del entablamento. A esas mismas fechas, o algo posteriores, se adscriben los nudos platerescos de las cruces de Santa María del Castillo de Fuenteovejuna y San Bartolomé de Espejo (Córdoba)<sup>3</sup>. En ambos el templete ya es de un solo cuerpo, manteniéndose sin variación el esquema albertiano típico. En el primero la planta es circular, en el segundo pervive la planta poligonal. Por el mismo período debieron aparecer los soportes antropomorfos, derivados del Manierismo nórdico, en sustitución de los balaustres. A este modelo de manzana pertenece la de la cruz de San Nicolás de la Villa (Córdoba), único ejemplo conservado de este tipo que se ejecuta hacia la década de los 60 (existen otros ejemplos semejantes pero de cronología muy posterior)<sup>4</sup>.

A partir de los años 70 del siglo XVI surgen algunos ejemplos aislados fomentados por una circunstancia particular: los orfebres sevillanos y cordobeses más jóvenes descubren la teoría arquitectónica, desencadenándose un nuevo y breve interés por aplicar sus normas de composición a todo tipo de objetos suntuarios<sup>5</sup>. Aparecen ahora los órdenes clásicos como elemento fundamental, especialmente en la articulación de nudos de cálices y de alguna custodia aislada, pues copones, crismas y cruces siguen incorporando nudos ornamentales. El tamaño de las man-

---

2 J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería en la Catedral de Sevilla», en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pp. 631-632.

3 D. ORTIZ JUÁREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa*. Catálogo. Córdoba, 1973, pp. 45-46 (números 64 y 68 del catálogo). Una datación más completa aparece en M. NIETO y F. MORENO, *Eucharística Cordubensis*. Córdoba, 1993, pp. 17-18, n. 3 y 4. La cruz de Fuenteovejuna es obra de Diego de Alfaro, de hacia 1546-1557; la de Espejo fue ejecutada por Diego Fernández en torno a 1559-1562.

4 D. ORTIZ JUÁREZ, *ob. cit.*, pp. 43-44, n. de catálogo 62.

5 M. VARAS RIVERO, «Francisco de Alfaro y la teoría arquitectónica: las custodias procesionales de Marchena, Écija y Carmona». *Laboratorio de Arte* n. 17 (2004), pp. 173-187.

zanas impone limitaciones a una resolución exacta de esos órdenes (los fustes son siempre lisos, la morfología y la sintaxis son a veces muy sucintas o incompletas y la idea de proporción no parece muy desarrollada), por lo que dan la impresión de ser una actualización superficial de los modelos platerescos. A esto último contribuye la ausencia total de cambios en la composición arquitectónica, que sigue dependiendo del método retablistico básico: hornacinas con veneras y soportes. El ejemplo más acabado es el templete circular de la Custodia de la Asunción de Lora del Río (Sevilla), pieza ejecutada en 1574 por Hernando de Ballesteros el Joven, orfebre que sin duda llegó a conocer la teoría de Serlio. Compuesto el nudo con un orden jónico bastante ortodoxo, marca distancias respecto a los nudos arcaicos de los cálices de San Juan del Puerto (Huelva) y del convento de Santa Florentina de Écija (Sevilla), realizados hacia 1575, que, con diversos solecismos, se organizan con veneras y pilares cilíndricos<sup>6</sup>. No es sorprendente que este último tipo de nudo arcaico sea el que recoge como modelo para los cálices Juan de Arfe y Villafañe en su famoso tratado *De Varia Commensuracion*...<sup>7</sup>.

## LA CRUZ PATRIARCAL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. LA RENOVACIÓN FORMAL DE FRANCISCO MERINO

Pero será en la década de los 80 cuando el nudo de traza arquitectónica conozca un impulso nuevo en la Baja Andalucía. No sólo resucita con fuerza, sino que se renueva profundamente admitiendo por vez primera la sintaxis tectónica del Manierismo romano tardío. El artífice de esta verdadera revolución estética es Francisco Merino y la obra conocida que la inicia, la Cruz Patriarcal de la Catedral de Sevilla<sup>8</sup>.

6 A. SANCHO CORBACHO, Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII. Sevilla, 1970, n. 43. M.C. HEREDIA, ob. cit., p. 331; G. GARCÍA LEÓN, El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX. Sevilla, 2001, p. 286.

7 Porque, aunque el tratado se publicó en la década de los años 80 en Sevilla, muchos de sus modelos proceden de los temas dominantes en las décadas anteriores, cuando Juan de Arfe se forma como platero. JUAN DE ARFE Y VILLAFANE, *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*. Sevilla, 1585-87, Libro IV, Título II, Capítulo II, Fols. 27-28 (ed. facsímil en 2 tomos con estudios introductorios de A. Bonet Correa, Madrid, 1974 –Libros I y II– y 1978 –Libros III y IV–). Pueden verse además M.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio». *Archivo Español de Arte* n. 304 (2003), pp. 371-388, «Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata labrada», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería*. San Eloy 2005. Murcia, 2005, pp. 193-211, y nuestro trabajo M. VARAS RIVERO, «Algunas consideraciones sobre la teoría arquitectónica de Juan de Arfe y Villafañe. Clasicismo y método gráfico». *Temas de Estética y Arte XXII* (2008), pp. 93-119.

8 Sobre Merino, su obra y la mencionada cruz sevillana pueden consultarse R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915, pp. 310-311; J.M. CRUZ VALDOVINOS, «De las platerías castellanas a la platería cortesana». *Boletín del Museo e instituto Camón Aznar*. Zaragoza, 1983, Tomo XI-XII, pp. 5-20; J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 630-631; M.J. SANZ SERRANO, «La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería*. San Eloy 2002. Murcia, 2002, pp. 427-439.

La obra andaluza de Merino en los años 80 tiene un alcance enorme. Con ella se abre paso y se extiende un estilo plenamente manierista que afectará a todas las tipologías del arte de la plata y que se basa en dos aspectos fundamentales: una integración completa del lenguaje arquitectónico italiano del Manierismo tardío y, derivado de él, un concepto geométrico y abstracto del diseño formal, que quedará acentuado por un tratamiento ornamental de gran severidad. Su obra de estos años explica el último viraje estético de la platería española de origen clásico antes de la irrupción del Barroco. Su eco en la orfebrería bajoandaluza será inmediato y profundo.

Estante en Andalucía entre 1579 y 1589, Merino ejecuta la Cruz Patriarcal antes de febrero de 1587, momento en el que fue ofrecida al Cabildo catedralicio sevillano para su compra<sup>9</sup>. Dejando de lado su revolucionario concepto tipológico y ornamental, ya resaltado por estudios e investigaciones, centraremos la atención en su novedoso y genuino nudo arquitectónico.

Destaca sobre todo su gran desarrollo. Aunque consta de dos cuerpos arquitectónicos decrecientes, uno poligonal y otro circular, como fórmula de enlace con el arranque del árbol, Merino ha introducido un tercer cuerpo, en forma de paralelepípedo, que adquiere también un sentido tectónico (lám 1).

El nudo propiamente dicho se compone de los dos templetes citados, uno de base de planta octogonal y uno superior circular y cubierto por semiesfera trasdosada y truncada. El nudo de Merino supera la simple y tradicional fórmula de nichos separados por soportes –balaustres o columnas clásicas– que hasta ese momento, desde hacía décadas, se repetía en estos elementos y que transcribía muy primariamente la articulación de los retablos renacentistas. El platero jiennense ha traducido conceptos esenciales de la arquitectura real, especialmente en el segundo cuerpo, a veces interpretados a través del nuevo retablo romanista.

El templete circular cupulado es totalmente inédito en la platería española. Su gran novedad es su inspiración completa en la arquitectura monumental. Asume la forma de una cúpula sobre tambor que toma como modelos el proyecto cupular de Miguel Ángel para San Pedro de Roma y sus respectivas adaptaciones para el Monasterio de El Escorial desarrolladas por Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera<sup>10</sup>. Frente a las custodias de asiento, basadas en el soporte exento, con la excepción importantísima de Alfaro, Francisco Merino, imbuido ya de las tendencias murales del Manierismo italiano, extrae todas las posibilidades del carácter

---

9 J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 631.

10 En los estudios realizados sobre la pieza, mayoritariamente se ha visto la influencia de San Pedro. J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 631. En algún caso se ha preferido El Escorial. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, p. 75. En nuestra tesis doctoral, aún inédita, hemos abordado el análisis del asunto comprobando la presencia en la pieza de Merino de elementos extraídos de ambos edificios. M. VARAS RIVERO, *Diseño y modelos arquitectónicos en la orfebrería religiosa de Andalucía Occidental (1550-1650)*, tesis inédita leída en 2006, pp. 320-329.



LAMINA 1. Francisco Merino. Cruz Patriarcal (h. 1587). Catedral de Sevilla. Detalle del nudo.

intrínseco del nudo, como volumen opaco, para reflejar con exactitud la imagen completa de un edificio<sup>11</sup>.

Por primera vez en la orfebrería española se ofrece un desarrollo completo y puro de la sintaxis miguelangelesca, sin formulismos pasados. El tambor queda organizado por pares de columnas toscanas –sin pedestales, de fuste liso, basas áticas, plintos y ábacos compartidos y proporciones estilizadas a lo Vignola– que sostienen un entablamento liso y sin resaltes. Los muros insertan en cada tramo vanos adintelados sin soportes –a modo de cajas con marco moldurado y montadas sobre trozo de cornisa y ménsulas– con frontones curvos y rectos alternados, al modo del tambor de la cúpula vaticana. La cúpula adquiere una fisonomía inédita entre los orfebres, segmentada con nervios planos y anchos de doble membratura. Será este último elemento, la cúpula, a medio camino entre el modelo miguelangelesco y el herreriano, el que trascienda significativamente en los nudos puristas del siglo XVII, aún cuando éstos pierdan cualquier atisbo arquitectónico en su composición<sup>12</sup>.

Muy diferente es la novedad el primer cuerpo. En él se ha trasplantado casi fidedignamente el juego estructural del retablo romanista en su versión más pura, la del retablo de Astorga. La estructura de planta octogonal organiza tres planos en profundidad: un muro de fondo con hornacinas y entablamento en cuatro de los lados, la proyección del entablamento hacia fuera sostenido por columnas dórico-toscanas en los cuatro lados principales y el plano más externo formado por cajas que a su vez se rematan con un friso y cornisa que coinciden con el resto del entablamento en altura. Las cajas se sobreponen a todo lo demás, de manera que los soportes quedan retrasados. El organismo remite, por tanto, al dispositivo miguelangelesco de Gaspar Becerra y aplica por primera vez a un nudo arquitectónico (casi treinta años después de hacerlo el escultor de Baeza) las tensiones manieristas creadas por el genio florentino<sup>13</sup>.

11 Sobre el sistema murario, atípicamente empleado por Francisco de Alfaro en sus famosas custodias de Marchena, Écija y Carmona, puede verse nuestro trabajo M. VARAS RIVERO, «Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería*. San Eloy 2006. Murcia, 2006, pp. 709-724.

12 Sobre las fuentes de la desnudez formal del templete, ajena a todo lo que se hacía en la orfebrería y el retablo de esos años, creemos que pueden buscarse en los trabajos que Juan de Herrera realiza en Toledo en la década de los 70, Alcázar y Ayuntamiento, conocidas por el platero antes de su partida a Andalucía. En relación con la producción toledana de Herrera puede verse F. MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Toledo, 1983, Tomo II, pp. 1-29.

13 En Andalucía Occidental algunos retablos finalizados a principios de los años 80 incorporan otra solución del llamado «muro dinámico» de Miguel Ángel: Diego de Velasco de Ávila el Mozo y Jerónimo Hernández, en los retablos mayores de San Leandro de Sevilla y Santo Domingo de Osuna, en lugar de superponer la caja sobre el muro de fondo (como hace Merino al modo de Becerra), hacen que el propio muro de fondo salga al exterior. Esta idea es la que Francisco de Alfaro aplica en el segundo cuerpo de sus custodias en los años 70, temprana manifestación del tema a la que llega probablemente influido por los retablistas mencionados. Sobre estos retablos véase J.M. PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983, pp. 192-194, 258, 259 y 324-330. El análisis de la cuestión en Alfaro aparece en nuestro trabajo M. VARAS RIVERO, «Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico» ob. cit., pp. 709-724.

Partiendo del vocabulario de Becerra, Merino simplifica sus perfiles aclarando el esquema. Los motivos arquitectónicos son netamente romanistas: cajas, frontones, repisas convexas y ménsulas con mútilos en los marcos que desintegran su estabilidad. La morfología de los órdenes es de nuevo sometida a unas severidades impensables en el retablo de la época: orden dórico-toscano de fustes y entablamentos lisos, enmarques de simple molduraje, hornacinas sin impostas y recuadros superpuestos de leve resalte sobre las hornacinas. La influencia de esta estructura en la orfebrería española posterior será enorme y en Andalucía, a través de Alfaro, inmediata y duradera, como veremos.

La inclusión de un templete cúbico, el tercer elemento, es completamente nueva y viene a sustituir el engarce simple, normalmente en forma de trapecio por esas fechas, empleado hasta ahora entre el árbol y el nudo arquitectónico de las cruces. Merino supera estas disposiciones dotando a este elemento de una mayor entidad y añadiendo con él un nuevo templete de planta cuadrada. Como forma de tránsito con el nudo el artífice crea un sistema que hará fortuna. Monta la pequeña capilla cuadrada sobre una base ornamental en forma de jarra o cuarto bocel con cuatro asas o costillas avolutadas<sup>14</sup>.

A la novedad del elemento en sí, Merino añade una composición inédita y un lenguaje arquitectónico basado en la sintaxis miguelangelesca. Cada cara del cubo queda resuelta como portada adintelada y rematada por frontón curvo y roto entre pilastras sin capitel de extremos avolutados. Con la sencillez del esquema manierista se corresponde un severo tratamiento ornamental de la plata, en el que predomina el brillo de la superficie lisa y la geometría de los espejos ovales.

El miguelangelismo arquitectónico de Merino, ya pleno, encuentra sus fuentes en el ambiente artístico toledano de los años 70. Además del romanismo de Gaspar Becerra, que trabaja en la ciudad al menos desde 1563, deben señalarse algunas obras de Juan Bautista de Monegro, El Greco y Diego de Velasco de Ávila el Mozo, cuyos detalles manieristas se acercan mucho formalmente a las soluciones del nudo de Merino<sup>15</sup>.

---

14 El desequilibrio arquitectónico que resulta de unir dos superficies convexas –las del jarrón y la cúpula inferior– queda justificado por la función de tránsito de este sector, pero habría merecido, sin duda, la desaprobación del ortodoxo «arquitecto» Juan de Arfe. En realidad, esta solución conecta perfectamente con el Manierismo estructural surgido en los años 60 entre los orfebres del centro peninsular, viniendo a la mente las imágenes de custodias, montadas inestablemente sobre bases angulares, como las ejecutadas por Gaspar de Guzmán en Guadalajara. Esta mezcla, en fin, de arquitectura y ornamento, aunque pudiera parecer aceptable sólo en tipologías no tectónicas –como las cruces–, va a llegar, sin embargo, a formar parte de organismos que sí lo son enteramente, como es el caso de las custodias procesionales. Quizás habría que considerar estos caprichos atectónicos del Manierismo de Merino, contrarios a la ideología arfiana, como el origen del proceso paulatino de disolución arquitectónica posterior que caracteriza la evolución hacia la orfebrería barroca. Sobre la obra de Gaspar de Guzmán véase M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO, *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, pp. 264-272.

15 Monegro y Diego de Velasco emplean por primera vez en Toledo en los años 70 elementos que se harán muy típicos en la orfebrería a partir de Merino: frontones rotos con pirámide central,

Junto a estos elementos, no hay que perder de vista que Merino vive el ambiente de asimilación del romanismo de Becerra en la orfebrería del centro peninsular. Aunque es sustancialmente figurativa en los plateros, algunos elementos arquitectónicos –el frontón curvo y roto, cánones vignolescos o licencias puntuales de sintaxis– se introducen en estructuras columnarias clásicas. Es el caso pionero de Francisco Álvarez en la Custodia de Madrid (1574) o el de su cuñado Juan Rodríguez de Babia, documentado en Toledo en 1577<sup>16</sup>. Además, la relación de Merino con el orfebre toledano Marcos Hernández tuvo que tener derivaciones estéticas importantes. Si la Cruz de Orgaz (Toledo) es obra de Hernández y corresponde a los años 70, habría que considerarla un incipiente paso en la asimilación arquitectónica del miguelangelismo, a través de Becerra, en la orfebrería toledana<sup>17</sup>.

## LA REACCIÓN ESTÉTICA DE FRANCISCO DE ALFARO. EL CÁLIZ DE SAN JUAN BAUTISTA DE MARCHENA (SEVILLA)

La novedad de la Cruz catedralicia de Merino tuvo un eco estético extraordinario e inmediato en la platería sevillana de mediados de los años 80. Partiendo de ella, y del bagaje adquirido en sus originales custodias de los años 70 que ahora remata, Francisco de Alfaro configura en estos años un nuevo modelo manierista para los objetos de vástago, en el que los nudos arquitectónicos se revisten de actualidad y

---

ménsulas-triglifos como capiteles o como soporte, marcos moldurados con orejetas etc. Estos y otros detalles vignolescos pueden apreciarse en el Retablo de la Santísima Trinidad de Toledo, obra del primero de 1575, y en las obras que el segundo realiza en Santo Domingo el Real en los años 1572-75 y en la Puerta del Cambrón en 1575. La solución del ático del Retablo Mayor de San Mateo de Lucena (Córdoba), obra esencial de Gerónimo Hernández terminada en 1580, frontón roto con óvalo enmarcado por cartela, es similar a la otorgada por Merino al templete cúbico de su cruz. En esas fechas tanto Monegro, que tasa el retablo citado, como Diego de Velasco y el propio Merino, que trabaja para conventos cordobeses, andan por tierras andaluzas, lo que sin duda tuvo que incidir en las fórmulas de su cruz sevillana. Sobre las obras citadas pueden verse F. MARIAS, *ob. cit.*, Tomo II, pp. 106-108, 118-119, 137-140 y 377-401; El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español. Madrid, 1989, pp. 608-609; J.M. PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento...* *ob. cit.*, pp. 261-264 y 324.

16 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, pp. 72-77; «Platería», en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1994, p. 100.

17 La atribución y datación fue realizada hace algún tiempo por M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO, «Una aproximación a la obra del platero Marcos Hernández y a sus fuentes iconográficas y decorativas». *Cuadernos de Arte e Iconografía* vol. VIII, n. 16 (1999), pp. 313-340; *La Edad de Oro...* *ob. cit.*, pp. 250-252. Las cajas con frontones –aún rectos– apoyadas sobre repisas amensuladas y las pilastras con mútilos por capitel que aparecen en el nudo son sus elementos más avanzados, quedando apuntada la conocida concepción «cinética» de Miguel Ángel, sólo plenamente desarrollada por Alfaro (en sus custodias sevillanas de los años 70) y Merino (en el nudo de la Cruz Patriarcal). Véase al respecto M. VARAS RIVERO, «Francisco de Alfaro y el miguelangelismo...» *ob. cit.* pp. 713-14. De cualquier forma, el nudo de Orgaz denota un estado de la cuestión en Toledo que podría muy bien explicar las novedades posteriores de Francisco Merino en Sevilla.

adquieren además, desde ahora, un protagonismo en las piezas pequeñas realmente inédito en las décadas anteriores.

En el hervidero artístico de Sevilla en los años 80, Alfaro quedó aparentemente en un segundo plano. Durante estos años trabaja para las poblaciones en las que se van estrenando sus custodias, otorgados los grandes encargos de la capital a orfebres foráneos de prestigio y beneficiándose de ellos en el terreno local el Platero de la Catedral Hernando de Ballesteros el Joven<sup>18</sup>. Es esta situación relativamente marginal la que le permite, con gran independencia y sin presiones de ostentosos compromisos laborales, ir configurando o madurando un estilo personal en piezas pequeñas, bajo la influencia inequívoca de Francisco Merino. Una influencia que el orfebre va a personalizar notablemente.

El paso decisivo hacia una nueva etapa en su producción se produce a mediados de la década bruscamente. La rapidez con que Alfaro evoluciona en estos momentos queda muy de manifiesto en dos obras muy próximas en su ejecución: los Candeleros de Santa María de Carmona (Sevilla), acabados hacia 1584<sup>19</sup>, y el Cáliz de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla), labrado en 1585-1587<sup>20</sup>. Los primeros, muy decorados con motivos del Manierismo figurativo nórdico y originales nudos pseudoarquitectónicos de sabor tradicional, demuestran que el cambio estilístico de Alfaro es posterior y está en relación directa con la cruz de Merino. El Cáliz de San Juan Bautista de Marchena, apenas posterior, a su lado resulta notablemente sintomático. En él pueden apreciarse un abandono de la figuración manierista y un énfasis y austeridad de tratamiento en los temas geométricos y arquitectónicos, que deben conectarse con una inmediata reacción del orfebre a la novedad de Merino. Pero la importancia de este cáliz va más allá, pues inaugura un original modelo tipológico de cierta relevancia posterior<sup>21</sup> (lám. 2).

Aunque la simplificación geométrica, y la reducción decorativa afecta a toda la estructura, como puede verse en la característica peana con círculo y semicírculos combinados con el cuadrado, nos centraremos en el nudo arquitectónico.

---

18 Sobre la actividad de Ballesteros El Joven como Platero de la Catedral, deben consultarse los completos trabajos de M.J. SANZ SERRANO, Juan de Arfe y la Custodia de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1978 (reeditada en 2006) y de A.J. SANTOS MÁRQUEZ, Los Ballesteros, una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos. Sevilla, 2007.

19 A. SANCHO CORBACHO y otros, Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla. Sevilla, 1946, Tomo II, p. 139, fig. 234. J.M. CRUZ VALDOVINOS, Cinco siglos... ob. cit., pp. 226-227. M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX. Carmona (Sevilla), 2001, pp.207-208, figs. 15 y 16.

20 J.L. RAVÉ PRIETO, Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX. Marchena (Sevilla), 1986, p. 40, fig. 22. J.M. CRUZ VALDOVINOS, Cinco siglos... ob. cit., pp. 227-228.

21 Ha sido Cruz Valdovinos quien ha resaltado la completa novedad de esta pieza. Aunque el nudo ovoide triunfará en la primera mitad del siglo XVII, el nudo arquitectónico cuadrado que propone Alfaro, creación exclusivamente suya, supondrá una alternativa también vigente en ese periodo. Véase J.M. CRUZ VALDOVINOS, Cinco siglos... ob. cit., pp. 227-228.





LAMINA 2. Francisco de Alfaro. Cáliz (1585-87). Parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla). Detalle del nudo.

El nudo es un paralelepípedo con formulación arquitectónica al modo de la cruz de Merino. Cada cara del templete cúbico muestra un vano adintelado en forma de caja moldurada (sin frontón) y seudopilastras con mútilos o asillas en lugar de capitel y basa, y cornisa (sin arquitrabe ni friso). El pequeño edificio monta sobre una jarra con cuatro asas o costillas avolutadas y perladas. Es decir, el artífice toma el templetillo que daba paso al nudo merinense de la cruz metropolitana y, aislado, lo convierte en nudo de un cáliz. La principal consecuencia de esta operación estética está en una ausencia, pues por primera vez el elemento clásico por antonomasia, la columna, desaparece en una pieza de orfebrería arquitectónica.

Como elemento de enlace entre la copa y el nudo, Alfaro recurre con gran originalidad a un motivo propio convenientemente adaptado: el remate acostillado de sus custodias de asiento de los años 70<sup>22</sup>. En efecto, sobre el templete descrito aparece una forma troncopiramidal de perfiles cóncavos fajada por tarjetas avolutadas (de abstracta decoración dórica) y con espejos en sus caras principales. Cuando hablamos de adaptación queremos referirnos a un tratamiento menos arquitectónico que sustituye los aristados y sólidos acostillamientos de las custodias por sinuosas y planas tornapuntas.

Los programas decorativos se simplifican (óvalos, perlas, costillas, encuadres geométricos, estrías, puntos), así como el tratamiento técnico, pues junto a las técnicas de relieve, adquieren importancia el grabado a buril, la superficie lisa y bruñida y, por primera vez en su obra, el esmalte. Alfaro, en este sentido, abandona casi por completo la ornamentación figurativa (salvo los temas florales de esmalte, en la tradición cordobesa) en beneficio de los temas geométricos y arquitectónicos que aparecían aisladamente en sus custodias (en los remates o linternas).

Autorizado por la estética de Francisco Merino, Alfaro da con su cáliz de Marchena el primer paso hacia un Manierismo abstracto y lo hace con la creatividad demostrada en sus custodias anteriores, renovando la tipología. En pocos años intensificará los efectos de simplificación formal. Así, el esquema de vástago con nudo arquitectónico de planta cuadrada, composición tardomanierista y tratamiento ornamental abstracto y geométrico que valora las superficies limpias, será aplicado a tipologías diferentes (viriles, cruces, crismas y copones), tal y como puede verse en las crismas (1588) y el viril (1589-1592) de San Juan Bautista de

---

22 Este motivo está en relación directa con el remate del campanario de la Giralda de Sevilla, obra de Hernán Ruiz El Joven ejecutada en 1557-1560. Alfredo J. Morales destaca que la ausencia de órdenes y el tratamiento sintético de sus formas son sus aspectos más avanzados y característicos. Parece pues que el modelo indujo a Alfaro a concebir el fragmento más avanzado de sus custodias, carente casi por completo de cualquier elemento decorativo. Véase A.J. MORALES, *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid, 1996, p. 27. Fue Ravé Prieto quien primero advirtió e indicó la semejanza del motivo de Alfaro con el remate de la Giralda. J.L. RAVÉ PRIETO, *ob. cit.*, p. 30. La fuente original tanto del arquitecto como del orfebre para ese tema se sitúa en Serlio, y más concretamente en los dibujos del proyecto para la cúpula de San Pedro de Roma de Bramante que el teórico incluyó en su Libro III. SEBASTIANO SERLIO, Tercer y Cuarto Libro de Architectura. Toledo, 1563, Libro III, p. 21v.

Marchena (Sevilla), piezas en las que aumenta visiblemente la depuración formal<sup>23</sup>. Alfaro comienza a difundir de esta manera y en poco tiempo, dada la rapidez de su propia evolución, el nuevo concepto estético manierista que dará pie a los severos perfiles de la orfebrería seicentista.

El nuevo y original modelo de nudo arquitectónico que inaugura el cáliz de Marchena no tendrá eco en la mayoría de las estructuras andaluzas de vástago posteriores, salvo importantes excepciones que comentaremos más adelante. Pero si lo tendrá su lenguaje arquitectónico miguelangelesco de pilastrones y asas, generalmente expresado en nudos cilíndricos, más acordes con la tendencia predominante hacia lo ornamental, que tienen como modelos directos algunas fórmulas empleadas por Alfaro en los vástagos de sus famosos relicarios de la Catedral hispalense o en la linterna de la llamada «Custodia Chica» de la Catedral de Sevilla<sup>24</sup>.

A partir del 1600, el gusto por la geometría en las formas y volúmenes iniciado por Merino y Alfaro promoverá una fuerte tendencia hacia la abstracción en las piezas de vástago. Salvo en alguna tipología concreta como los ostensorios y viriles, la consecuencia principal será la progresiva desaparición de las composiciones arquitectónicas en los nudos, perviviendo como lenguaje ornamental todo el repertorio tectónico del Manierismo tardío italiano. Este lenguaje ya había quedado plenamente instaurado en la etapa final de Francisco de Alfaro: formas geométricas, pilastrones, frontones, avolutamientos, costillas, triglifos, artesones y cajas, etc, se emplean aisladamente. La ambigüedad manierista entre arquitectura y ornato se convierte desde entonces en pura convención o formulismo.

## LOS EXPERIMENTOS PERSONALES DE ALFARO EN TORNO A LA CRUZ PROCESIONAL. LA CRUZ DE SAN BARTOLOMÉ DE CARMONA (SEVILLA)

El triple nudo de la cruz de Merino ofreció un amplio campo de experimentación a Francisco de Alfaro. Además del modelo cúbico que el orfebre creó en el Cáliz de Marchena, supo idear un tipo nuevo adecuado a las mayores complicaciones de las cruces procesionales. El concepto básico de su composición derivó del primer cuerpo romanista en el que se apoyaba el nudo de la cruz de Merino. Aunque a esa fuente deben añadirse los diseños habituales del retablo manierista por esos años en Sevilla y el lenguaje arquitectónico desarrollado por el propio Alfaro en sus custodias de Marchena, Écija y Carmona.

---

23 J.L. RAVÉ PRIETO, ob. cit., pp. 40-41.

24 Ambas obras corresponden a la etapa final de Alfaro, siendo ejecutadas entre 1596 y 1601. J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería en la Catedral...» ob. cit. pp. 578, 581, 601 y 635; B. SANTAMARINA, «Parroquia, convento y catedral. La fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro». Archivo Español de Arte n. 272 (1995), pp. 398-399.

De Merino adopta la composición esencial de origen romanista. Estructura de tres planos superpuestos: caja externa, muro intermedio con columnas encastradas y muro de fondo. De esta forma, otorga mayor complejidad (tres planos) al esquema de sus custodias (doble plano) y añade el sistema de superposición (de la caja externa)<sup>25</sup>. No debe olvidarse, además, que Alfaro ya conocía el método miguelangelesco a través de los tabernáculos del arzobispado sevillano ejecutados en los años 70 por Jerónimo Hernández, aunque respondiera en este caso al modelo simple de dos planos<sup>26</sup>. Igualmente, el templete queda montado sobre un toro o taza circular con asas.

Pero Alfaro la adapta a sus preferencias formales. Prefiere la planta cuadrada (en lugar del polígono de Merino), reduce el nudo a un solo cuerpo, elimina hornacinas, corona el conjunto con frontones, complica el juego de los órdenes en los entablamentos, desarrolla sus temas decorativo-arquitectónicos (ménsulas con mútilos, gruesas guirnaldas vigneolascas, figuras en derrame, etc.) y diseña elementos de engarce con el árbol de la cruz muy personales.

Este modelo de nudo arquitectónico aparece en un conjunto de cruces que se reparten por distintas localidades del arzobispado sevillano y sus alrededores<sup>27</sup>. En sus brazos predomina una fórmula de compromiso entre el tipo recto de Merino y el tipo abalaustrado, habitual a fines del siglo XVI en Sevilla. Aunque no están documentadas, la complejidad y el lenguaje manierista de su arquitectura parecen indicar que son obra de Francisco de Alfaro y que corresponden a las últimas décadas del Quinientos. Así al menos es unánimemente considerado por todos los especialistas<sup>28</sup>. A lo anterior debe añadirse que sólo Alfaro tenía capacidad, a fines de siglo, para crear una variante tan compleja del modelo merinense, y que esa variante conecta muy bien con lo hecho por el orfebre en las pequeñas obras de vástago, con su vocabulario manierista anterior y su predilección por la planta cuadrada (aunque ésta no fuese la única que llegara a utilizar).

Partiendo del análisis formal y de algún dato aislado, hemos establecido una hipótesis sobre la evolución y cronología aproximada de estas cruces, siempre aten-

---

25 Sobre el muro dinámico empleado por Alfaro en sus custodias remitimos a nuestro trabajo ya citado. M. VARAS RIVERO, «Francisco de Alfaro y el miguelangelismo...» ob. cit., pp. 709-724.

26 Sobre los tabernáculos, J. M. PALOMERO PÁRAMO, *El Retablo sevillano...* ob. cit., pp. 259, 267-272.

27 Cruz de San Bartolomé de Carmona (Sevilla), Cruz de Teba (Málaga), Cruz de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> de las Nieves de Alanís (Sevilla), Cruz de Santa María de Carmona (Sevilla), Cruz de S<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Magdalena de Arahal (Sevilla) y Cruz de Monesterio (Badajoz).

28 A los trabajos ya citados, que abordan estas cruces, de A. Sancho Corbacho, M<sup>a</sup> Jesús Sanz, J.M. Cruz Valdovinos y M<sup>a</sup> Jesús Mejías, deben añadirse J. TEMBOURY ÁLVAREZ, *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, pp. 138 y ss., R. SÁNCHEZ-LAFUENTE, *El arte de la platería en Málaga: 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 183-186 y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*. Badajoz, 2008, Tomo I, pp. 229-232, Tomo II, pp. 668-669. Santos Márquez, precisamente, documenta el encargo del la Cruz de Monesterio en 1597, siendo la más tardía del grupo en lo cronológico y la más depurada en la arquitectura de su nudo.

diendo a la idea bastante probable de que sean obra de Alfaro o de su taller<sup>29</sup>. En 1595 Alfaro restaura la cruz de Merino y al año siguiente, 1596, realiza una réplica casi exacta para la iglesia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)<sup>30</sup>. El contacto directo con la pieza de Merino debió influir en algunos matices de las cruces más avanzadas de Alfaro (como puede ser el modelo de brazos). Sin embargo, la creación del típico nudo del que hablamos creemos que es anterior a la restauración mencionada.

Los datos documentales y formales nos inclinan a considerar la Cruz de San Bartolomé de Carmona (Sevilla) la obra que inauguró el modelo. Es muy probable que el pago documentado a Alfaro por una cruz en 1587 se refiera a ella<sup>31</sup>. En este caso, su creación sería paralela a la del Cáliz de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla) y constituiría una primera reacción del orfebre a las novedades de la cruz de Merino<sup>32</sup>.

El modelo está ya plenamente formado: nudo cuadrado, tres planos en profundidad, cajas en lugar de hornacina, frontón sobre ménsulas, etc. En la composición y morfología destacan algunos elementos que nos hacen situarla en fecha temprana (ratificando el dato documental). Como fórmula de enlace con el árbol de la cruz, Alfaro dispone un ático cuadrado y sobre él un cuerpo troncocónico con aletones (en lugar de una cúpula), es decir, la misma solución empleada en el Cáliz de Marchena (1585-87) en la unión del nudo y el vástago superior, lo que confirmaría la fecha testimoniada en los documentos. Como indicamos en su momento, Alfaro trasplanta a los vástagos en estos años el cuerpo de remate de sus custodias sevillanas. A lo anterior deben unirse detalles formales de su etapa anterior: pirámides sobre bolas al modo de Hernán Ruiz II, ménsulas-triglifo al modo de Miguel Ángel, y sobre todo, una morfología aún clásica del orden jónico, con sus fustes estriados. Los brazos de la cruz muestran un perfil abalustrado aún. La evolución de este modelo en las cruces que consideramos posteriores es depurativa en lo formal y no invalida la estructura básica del nudo, que casi siempre es la misma.

---

29 El orden, de mayor a menor antigüedad, en que aparecen mencionadas las cruces en la nota 26, responde a la hipótesis cronológica que planteamos en nuestra tesis inédita ya citada (M. Varas Rivero, *Diseño y modelos arquitectónicos...* ob. cit.). Además de algún dato documental, hemos partido de algunas notas formales para establecerla. En las más antiguas Alfaro remata sus nudos con formas troncopiramidales, como el cáliz de Marchena analizado, otorga un tratamiento arquitectónico más clásico y decorado y los brazos de la cruz mantienen las formas abalustradas, tradicionales en Sevilla antes de la llegada de Merino. En las cruces más avanzadas (tal vez de finales de los años 90) los nudos se rematan con cúpulas, la arquitectura se simplifica al modo purista y los brazos empiezan a tornarse rectos.

30 M.J. SANZ SERRANO, «La cruz procesional...» ob. cit., p. 438. La profesora Sanz nos indica que Alfaro ya trabajaba en la obra de Marchena en 1593. J.L. RAVÉ PRIETO, ob. cit., p. 42.

31 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, ob. cit., pp. 83-84 y 286-287.

32 Aunque es muy posible que Alfaro llegara a conocer las cruces que Merino diseñó en Córdoba a principios de los años 80.

El característico templete creado por Francisco de Alfaro para las cruces procesionales apenas tendrá eco en las piezas posteriores de esta tipología. El nudo ornamental triunfará en las cruces del Seiscientos, no sólo por la tendencia estética a las formas simples y abstractas, sino también por la menor complicación técnica y el menor costo (con el probable y reiterado uso de moldes) en su elaboración. Pero, además de la brillante prolongación de estos experimentos manieristas en sus famosos relicarios de templete de la catedral sevillana, su eco formal en determinadas piezas bajoandaluzas de vástago será profundo y duradero.

## LA PECULIARIDAD DE LOS OSTENSORIOS DE SOL BAJOANDALUCES EN EL SIGLO XVII. LA HUELLA DE ALFARO

Ni el nudo cúbico del cáliz de Marchena ni el templete de la cruz de San Bartolomé tuvieron especial incidencia en el diseño de macollas en las piezas más habituales de vástago. Cálices, copones, custodias de templete, cruces, cetros o crismeras, tanto andaluces como castellanos, siguiendo la estética purista, mostrarán en el Seiscientos formas ornamentales de perfil curvo muy convencionales y reiteradas. Pero la huella de aquellos será enorme en la configuración de una tipología no muy antigua que se renueva a fines del siglo XVI: los ostensorios solares.

La custodia de sol aparece en España como tipología tardía que se va definiendo a lo largo del siglo XVI. Sólo al final de esa centuria comienza a imponerse como pieza portátil, sustituyendo a las custodias de templete de forma definitiva durante la Edad Moderna<sup>33</sup>. Ya desde sus inicios se configuró como objeto de vástago, con peana y astil, que culminaba su estructura con un llamativo expositor circular. Durante buena parte del siglo XVI, sus nudos fueron ornamentales<sup>34</sup>.

En la Baja Andalucía, al igual que ocurriera en objetos de vástago como cálices y copones, a partir de los años 70 los nudos arquitectónicos empiezan a incorporarse tímidamente a las estructuras de los ostensorios, estimulados por el descubrimiento de los tratados. Del mismo modo, el lenguaje arquitectónico de estos nudos es arcaizante, pues en ellos se reelaboran materiales de etapas anteriores (hornacinas aveneradas, columnillas lisas con un desarrollo insuficiente de los órdenes, soleismos en el diseño de los entablamentos, etc.). De este tipo son las macollas de

33 M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco...* ob. cit., p. 156.

34 Entre los más antiguos renacentistas están los viriles que el conquense Francisco Becerril ejecuta, hacia 1530-40, para las custodias de Villaescusa de Haro y de Valdemeca, en Cuenca. Tienen estructuras redondeadas, nudos decorativos o de jarrón y remates figurativos o abalaustrados, que son las notas formales predominantes a lo largo del siglo. Hasta la década de 1580, los ejemplares conservados en Andalucía son escasos y tardíos. De 1568 es el ostensorio sevillano documentado más antiguo, el de Yermo, en Cantabria. Otras piezas algo posteriores, como los ostensorios de Lepe y Paterna del Campo (Huelva), muestran también nudos ornamentales. A. LÓPEZ-YARTO, *Francisco Becerril*. Madrid, 1991, pp. 13-22; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...* ob. cit., p. XXIX; M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva* ob. cit., Tomo I, pp. 106-107 y 344.

los ostensorios de Santa María y San Bartolomé, ambos de Carmona (Sevilla), y el desaparecido de la Consolación de Cazalla de la Sierra (Sevilla)<sup>35</sup>.

Es en el segundo lustro de los 80 cuando Francisco de Alfaro transforma radicalmente la estructura y estética de las piezas de vástago, abriendo la senda del Manierismo geométrico en Andalucía Occidental. Las pautas del nuevo tipo aparecían por vez primera en el Cáliz de Marchena.

Aunque el modelo concreto de este cáliz tuvo aplicaciones diversas, ninguna fue más trascendental que la llevada a efecto en los ostensorios solares. Alfaro crea un modelo fundamental que irá evolucionando y definiéndose en las primeras décadas del siglo XVII y que, sin duda, está en el origen del tipo característico del periodo purista<sup>36</sup>. Ese modelo arranca con el Viril de la custodia de asiento de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla), diseñado hacia 1589-1592, el primer ejemplo conocido en el que la manzana de un ostensorio solar toma la forma de un templete cúbico de lenguaje tardomanierista<sup>37</sup> (lám. 3a) El templete queda definido por caja, frontón recto sobre ménsulas y pilastrones con mútilos amensulados y queda montado sobre una jarra con asas acostilladas. Carece aún de cúpula. Ese mismo modelo arraiga en su propia obra con los viriles de las custodias de Santa Cruz de Écija (Sevilla) y Santa María de Carmona (Sevilla), realizados hacia los años 90<sup>38</sup>.

A través de estas piezas de vástago, Alfaro culmina la doble vía del Manierismo simplificado<sup>39</sup> que había tanteado en los años 70 y que se vio reforzada tras el conocimiento de la obra de Francisco Merino. Al lenguaje arquitectónico romanista se añade en ellas un tratamiento decorativo, esmaltes y temas delicadamente grabados a buril, que evita los volúmenes del cincelado y respeta los perfiles lineales de la estructura. Esa vía estilística establece las bases para el desarrollo posterior de nuevos modelos tipológicos y de una estética renovada que permite superar los cánones bajorrenacentistas.

---

35 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, ob. cit., pp. 297-298; A. SANCHO CORBACHO y J. HERNÁNDEZ DÍAZ, Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla. Sevilla, 1937, p. 90, lám. LIX.

36 Si bien, el modelo purista generalizado en España sustituirá el nudo arquitectónico por otro ornamental.

37 En la bibliografía sobre la pieza aparecen esas dos fechas documentadas relativas a uno o a dos pagos realizados al artista, cuestión que no está aclarada. Según Ravé Prieto se realiza un cobro en 1592, según Cruz Valdovinos, en 1589. J.L. RAVÉ PRIETO, ob. cit., p. 40. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...* ob. cit., p. 229.

38 El viril de Écija tiene numerosas modificaciones posteriores, pero el nudo es el original. G. GARCÍA LEÓN, *Écija y el culto a la Eucaristía*. Écija, 2002, pp. 50-52. Suponemos que el ostensorio manierista conservado en Santa María de Carmona es el que se realizó para la custodia procesional. El viril es posterior, pero el nudo (que es doble) también es original. A. SANCHO CORBACHO y otros, *Catálogo arqueológico...* ob. cit., Tomo II, p. 137. M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, ob. cit., pp. 94, 245 y 246.

39 Entendido este término no como estética escurialense que representa una recuperación de las fuentes originarias del clasicismo, sino como estética derivada de la teoría moderna y contaminada de una actitud formal reductora, ésta sí, emanada de lo herreriano.



LÁMINA 3. a) Francisco de Alfaro. Viril (1589-1592). Parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla). Detalle del nudo. b) Francisco de Alfaro y Oña. Vástago de ostensorio (1600). Parroquia de San Juan Bautista de La Palma del Condado (Huelva). Detalle.

En el caso concreto de los ostensorios, sus creaciones permiten ir configurando un tipo general seicentista en Andalucía Occidental en el que las diferencias son sólo de matiz según los centros plateros, como veremos a continuación<sup>40</sup>.

A partir de la implantación del modelo de Alfaro, el tipo definitivo de ostensorio manierista se configura rápidamente en Andalucía Occidental. El proceso

40 Es de suponer que el mismo lenguaje arquitectónico y ornamental fue difundido en las platerías del centro peninsular por Francisco Merino a su regreso a Toledo en 1590, aunque el nudo cúbico es muy raro en su obra posterior. El único documentado que conocemos con esa planimetría es el que sirve de base al Relicario del «Lignum Crucis» y de Santa Elena de la catedral toledana, pagado en 1601, y curiosamente más cercano a los nudos de cruces de Alfaro que al realizado en su cruz de Colmenar Viejo (Madrid), que es cilíndrico. Véase B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, «Las artes susnuevarias toledanas en tiempos de El Greco», en *El Toledo de Domenyco Theotocopuly, El Greco*. Toledo, 1982, p. 226, n. 217 y V.V.A.A., *Catálogo Monumental de Madrid, I*, Colmenar Viejo. Madrid, 1976, p. 86. De igual modo, serán raras las macollas cúbicas en los ostensorios madrileños, aunque los significativos ejemplos de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, atribuido al platero madrileño Juan Sánchez y datado en 1604, y el de la Parroquia de Santiago de la Villa del Prado (Madrid), ejecutado por Pedro de Buitrago h. 1640-49, demuestran que el modelo ideado por Alfaro tuvo cierto eco en Madrid ya desde época temprana y que tal vez la estancia final toledana del orfebre cordobés influyó en tal circunstancia. Sobre estas piezas pueden verse J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, pp. 104-106; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento...* ob. cit., pp. 90-91.



de definición de la tipología en los primeros años del Seiscientos es doble: por una parte, se perfila todo el vástago, yuxtaponiendo con mayor acierto las piezas geométricas de que consta y tendiendo a una clara estilización o alargamiento del mismo. Por otra, se verifica el gusto, ya latente en Merino y Alfaro, por diluir las composiciones arquitectónicas, que es común en todos los centros castellanos, en aras de un concepto abstracto, geométrico y ornamental: el vano o caja es sustituido por óvalos de esmalte o artesones sobrepuestos, los soportes reciben un tratamiento ornamental (el pilastrón evoluciona hacia el concepto de asa, las asas se ablandan y rizan y pierden su condición rígida) o desaparecen por completo, los entablamentos se abocetan o reducen a simple cornisa o listel, etc. Lo más interesante es el arraigo de un modelo u otro de Alfaro en la configuración de los nudos arquitectónicos según el centro de que se trate.

En **Sevilla** y sus zonas de influencia, el modelo de viril de Alfaro tendrá un eco muy fiel en lo que se refiere a la morfología de la manzana arquitectónica. El templete cúbico con pilastrones, montado sobre cuarto bocel o toro, que tiene su origen en el Cáliz de Marchena, se impuso de manera general.

Dadas la estandarización rápida de los modelos y fórmulas y la ausencia general de marcas u otros datos concretos sobre estas piezas del Seiscientos, es imposible establecer en la actualidad algún criterio que permita atribuir cronologías o fijar una evolución de la tipología a lo largo de las décadas. Contamos, sin embargo, con una pieza clave cuya reciente documentación aclara algo la conformación del modelo seicentista. Nos referimos al Ostensorio de San Juan Bautista de la Palma del Condado (Huelva)<sup>41</sup>. Considerado obra más tardía, sabemos ya que su ejecución corresponde a la temprana fecha de 1600 y su autoría a Francisco de Alfaro y Oña<sup>42</sup> (lám. 3b).

Demuestra que la configuración del ostensorio manierista del Seiscientos tiene uno de sus orígenes en Sevilla y en la obra de Francisco de Alfaro, tío del orfebre. El templete cúbico ha perdido definición arquitectónica, albergando un óvalo esmaltado entre pilastrones avolutados, por lo que el proceso desintegrador comienza muy pronto. En este caso, el elemento en cuarto bocel que lo sustenta adquiere planta cuadrada (algo muy extendido ahora), aparecen asas vegetalizadas y carece de cúpula (elemento típico del nudo en los ostensorios manieristas sevillanos). El ostensorio de La Palma del Condado debe considerarse un eslabón fundamental en la creación del tipo seicentista derivado de los viriles de Francisco de Alfaro.

Al mismo tipo pertenecen los nudos de los ostensorios de Santa María de Carmona (Sevilla), San Martín de Almonaster la Real (Huelva), Santa Clara de

---

41 M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva ob. cit.*, Tomo I, pp.123-127.

42 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «La vida y la obra del platero Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602)». *Laboratorio de Arte* n. 17 (2004), pp. 413-429.

Carmona (Sevilla) y Santa Clara de Estepa (Sevilla)<sup>43</sup>. En todos ellos la organización del vástago se va definiendo, adquiriendo una mayor estilización, y los nudos muestran una desintegración arquitectónica progresiva, que en el caso del ejemplar de Santa Clara de Carmona es total, pues pervive únicamente la estructura cúbica, desapareciendo vanos y soportes.

Piezas excepcionales son los ostensorios de San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan (Sevilla) y Santa Ana de Sevilla<sup>44</sup>. El primero porque su nudo responde a otro modelo, raro en Sevilla y muy frecuente en Córdoba: el templete cuadrado toma el sistema miguelangelesco de mover el muro y retrasar las columnas (de fuste liso), es decir, se inspira muy directamente en las manzanas creadas por Francisco de Alfaro para sus cruces procesionales. Además el cubo adquiere unas proporciones alargadas, aspecto así mismo muy extendido en las obras cordobesas. El segundo, por la calidad de su hechura, aunque también por lo infrecuente de su nudo. En él se aúnan caracteres que, junto a los sevillanos, se hacen típicos en otros centros como Córdoba o Málaga. El nudo combina el típico sistema de pilastrones sevillano con el de columnas retranqueadas, habitual en Córdoba, composición mixta constantemente utilizada en los ostensorios malagueños como veremos. Además del nudo, aparece un gollete que reproduce el templete típico de Alfaro, fajado por pilastras avolutadas<sup>45</sup>.

En **Córdoba** la influencia de Francisco de Alfaro es diferente. En los ostensorios no se toma en ningún caso el tipo de nudo inaugurado por el orfebre en sus viriles y piezas de vástago, sino las estructuras más complejas de sus nudos de cruces o la de sus relicarios finales. Se mantiene, por tanto, el gusto por las composiciones columnarias de carácter miguelangelesco que Alfaro tanto desarrolló desde sus inicios. Tal vez en esta pervivencia late el eslabón perdido que debieron suponer las cruces diseñadas por Francisco Merino en Córdoba a principios de los años 80 del siglo XVI, hoy desaparecidas. Es muy frecuente, además, que estos nudos complejos apoyen sobre formas de jarrón muy desarrolladas, aspecto original de esta escuela. El resto de los componentes del ostensorio responde a los modelos de vástago que Alfaro inauguró en Sevilla.

Una pieza excepcional es el Ostensorio de Santiago de Écija (Sevilla), obra del cordobés Antonio de la Cruz de 1631<sup>46</sup>. El templete es cuadrado, o más bien

43 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, ob. cit., pp. 246, 361, 362; M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva* ob. cit., pp. 123-127; A. SANCHO CORBACHO y otros, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1955, Tomo IV, p. 78.

44 M.J. SANZ SERRANO, J.M. SERRERA, A.J. MORALES y E. VALDIVIESO, *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1989 (1ª ed. 1981), p. 323. M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco...* ob. cit., Tomo I, pp. 185-187.

45 Al margen de sus nudos, que reúnen elementos típicos en la platería bajoandaluza del momento y son así mismo arquitectónicos, sus estructuras son enteramente deudoras de la obra de Alfaro. Por otra parte y paralelamente al desarrollo del ostensorio de nudo arquitectónico al modo de Alfaro, no debe olvidarse que el modelo de nudo cilíndrico u ovoide, de mayor importancia en el Norte, tuvo también en Andalucía pleno desenvolvimiento. Sobre todo avanzado el siglo XVII, momento en el que la tendencia formal al geometrismo abstracto se hace más intensa.

46 G. GARCÍA LEÓN, *El arte de la platería en Écija* ob. cit., pp. 191, 296.

cruciforme, sus cajas se rematan con frontones rotos vigneoscos y se combinan pilastrones secundarios y columnas retrasadas de fuste liso, dando lugar al típico juego de planos romanista. Presenta cúpula bulbosa, peraltada y acostillada. Ofrece la imagen de los nudos de cruces y la de los famosos relicarios sevillanos de Alfaro (1596-1600), cuya estructura se aplica al campo más restringido de un pequeño nudo. Éste queda montado sobre jarrón.

En otros ostensorios cordobeses más modestos, el uso de temas columnarios miguelangelescos, frontones con figuras en los derrames, juego de planos, etc., demuestra el afianzamiento de los repertorios iniciales de Alfaro en estas tierras. En uno de los ostensorios de Santa Clara de Montilla (Córdoba), el juego de planos y el lenguaje arquitectónico (frontones rotos, cúpula peraltada, etc.) procede de Alfaro. Introduce bajo el nudo un jarrón, fórmula de vástago muy corriente en Córdoba por estos años. Las mismas características extraídas de las cruces de Alfaro pueden apreciarse claramente en el ostensorio de La Asunción de Montemayor (Córdoba).

Estos moldes del Manierismo tardío sobreviven en el tiempo apenas sin modificación en Córdoba. Las custodias solares del Cister de Córdoba, obra de Antonio de Alcántara diseñada en 1666, y San Bartolomé de Espejo (Córdoba), del segundo tercio de la centuria, reúnen todos los ingredientes citados que derivan de Alfaro<sup>47</sup>.

En los centros **malagueños**, la importante colección de ostensorios de la primera mitad del siglo XVII, demuestra la variedad de influencias que caracteriza a esta platería. A los temas madrileños se unen las fórmulas típicas sevillanas y cordobesas<sup>48</sup>. Los nudos arquitectónicos se revisten de una atractiva combinación de soluciones sevillanas y cordobesas, aunando un sistema mixto de pilastrones avolutados y columnas al modo romanista que se convierte en moneda corriente de estas obras. Lo que era una excepción en Sevilla (Custodia de Santa Ana) o Córdoba (Custodia de Santiago de Écija), se presenta como norma en Málaga. Es frecuente, además, la sustitución de la cúpula por molduras decrecientes y situar sobre el nudo una forma de jarrón (exactamente lo contrario de lo que acontece en los ejemplares cordobeses).

---

47 Sobre estas piezas cordobesas véase D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., números del catálogo 87-88, 90, 102. El Ostensorio de Santa Ana de Córdoba, de mediados del siglo XVII, ofrece el mismo interés por las estructuras móviles del miguelangelismo de Alfaro, pero esta vez aplicadas a un nudo poligonal que evoca más directamente las soluciones de Merino en su cruz sevillana o en las desconocidas de Córdoba. Una cúpula peraltada con originales pilastrones-costilla, monta sobre el templete. Bajo el nudo, vuelve a aparecer un jarrón, aunque ahora, al igual que el resto de la pieza, sometido a un notable proceso de estilización. Las piezas del Cister, Espejo y Santa Ana de Córdoba son estudiadas en M. NIETO y F. MORENO, ob. cit., pp. 173-175, n. 189, 190 y 191.

48 Sánchez-Lafuente observa un predominio del modelo madrileño que queda contaminado por elementos sevillanos. Pero el uso del nudo arquitectónico sigue, sin duda, los tipos sevillanos y cordobeses, siendo en Madrid más frecuentes los de tipo ornamental, tal y como reconoce este autor. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE, ob. cit., p. 232.

El ostensorio de San Juan de Vélez-Málaga, obra de Juan Jacinto Vázquez de 1621, y los dos del Museo de Antequera, uno, ejecutado para la Iglesia de San Sebastián de esa localidad por Salvador Noriega en 1636, y otro, de la misma iglesia realizado por Bonifacio Vázquez en 1648, responden a esas características.

A la complejidad de sus estructuras arquitectónicas, suelen añadir un concepto muy ornamental del avolutamiento de los soportes. En todos ellos, el nudo cúbico con pilastrones se complica con estructuras manieristas de columnas retrasadas en las esquinas, por lo que las soluciones de Francisco de Alfaro se aplican en toda su variedad y amplitud (sus nudos de vástago, de cruces, sus relicarios...). Domina el orden toscano y la morfología del fuste liso. La ausencia de cúpula sobre los templetes, aspecto malagueño típico, parece derivar del nudo de la Cruz de Teba, obra en la que Alfaro aún no incluye ese elemento como remate de sus nudos. Todo lo expuesto indica el fuerte y diverso impacto que en los plateros malagueños tuvo la labor de los seguidores sevillanos y cordobeses del gran orfebre finisecular. Una tercera custodia del Museo de Antequera, diseñada probablemente por Juan de Luna en 1630-1640 para la Iglesia de San Pedro de esa villa, muestra como excepción un nudo de pilastras al modo sevillano. Pero las volutas exageradas, las molduras decrecientes en lugar de cúpula y el jarrón como remate del nudo, son típicos motivos malagueños<sup>49</sup>.

En el ámbito de los ostensorios andaluces, por tanto, el gusto por los nudos arquitectónicos fue muy notable en la primera mitad del Seiscientos, prolongando la estética de los grandes maestros de fines del siglo anterior. Las creaciones de Francisco de Alfaro en este sentido, gozaron así de una gran vigencia, más allá de la tendencia abstracta que lentamente irá dominando la platería de la nueva centuria<sup>50</sup>.

---

49 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE, ob. cit., pp. 232 y ss.

50 Aunque de forma muy puntual, estos modelos de nudo aparecen en algunas cruces procesionales y de altar bajoandaluzas y malagueñas. Pero el modelo dominante será el cilíndrico, si bien adornado con pilastrones heredados del vocabulario arquitectónico de Alfaro.



# Alcune rappresentazioni di San Eligio nella Sicilia centro-occidentale

MAURIZIO VITELLA  
*Università degli Studi di Palermo*

Come in molti paesi europei, anche a Palermo il culto di Sant'Eligio fu promosso dalla maestranza degli orafi e argentieri. Nel capoluogo siciliano sin dal 1447<sup>1</sup> i maestri che forgiavano i metalli preziosi avevano fondato una confraternita votata al culto del Vescovo di Noyon-Tournai. Gli affiliati esercitarono la loro devozione in un primo momento nella chiesa di San Teodoro, concessa alla corporazione con atto del notaio Matteo di Ventimiglia il 9 giugno del 1503; successivamente, intorno al primo ventennio del XVII secolo, nella chiesa della Madonna del Pilar; e infine dal 1650 nella chiesa intitolata al santo patrono dell'Arte, appositamente costruita dai confrati nella contrada dell'Argenteria<sup>2</sup>. Di questo sacro edificio, distrutto dai bombardamenti bellici del 1943<sup>3</sup>, purtroppo rimangono solo dei ruderi. Non sono sopravvissute le opere d'arte che ne arredavano l'interno, ossia i due quadri, riferiti dalle fonti allo Zoppo di Gangi<sup>4</sup>, raffiguranti Sant'Eligio Vescovo, posto sull'altare maggiore, e la Purificazione di Maria, della cappella di destra, né il dipinto di Pietro

---

1 S. BARRAJA, «La confraternita di S. Eligio», in M.C. DI NATALE (a cura di), *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e Arte*. Palermo, 1993, p. 70.

2 V. VADALÀ, *Palermo sacro e laborioso*. Palermo, 1987, p. 189.

3 R. LA DUCA, *Il peccato di «fare»*. Palermo, 1983, p. 216.

4 M.R. CHIARELLO, *Lo Zoppo di Gangi*. Quaderno n. 6 dell'A.F.R.A.S. Palermo, 1975, p. 141.

dell'Aquila con Sant'Eligio in Belgio dell'altare di sinistra<sup>5</sup>.

Tuttavia, pur non sopravvivendo alcuna immagine che arredava il sacro edificio, la rappresentazione, in Sicilia, del Santo Patrono degli orafi è molto antica e la prima testimonianza che attesta la diffusione del culto nella Palermo normanna è il mosaico del XII secolo che si può ancora oggi ammirare all'interno della Cappella Palatina<sup>6</sup> (lám. 1). Nel sott'arco della quinta campata di destra, un po' nascosta dall'ambone, si trova una *imago clipeata* che l'iscrizione posta all'interno informa essere l'effigie di S. *Ligijs*. Il Santo è rappresentato di aspetto vegliardo e con barba di colore bianco<sup>7</sup>; con la mano sinistra tiene una piccola croce e con la destra benedice alla greca. E' ritratto, secondo le usuali caratteristiche della rappresentazione bizantina, nel rispetto di quei canoni di ieratica solennità, propri alle icone orientali, che devono significare la realtà eterna ed immutabile del sacro soggetto raffigurato. Si deve alla stirpe proveniente dalla Normandia l'introduzione, in Sicilia, del culto verso il Santo Vescovo di Noyon sotto il cui patronato si posero non solo gli orefici, ma anche i fabbri e i maniscalchi.

Tra le opere reperite in Sicilia che affermano il culto di Sant'Eligio si segnala il dipinto datato 1536 e firmato da Johannes de Matta<sup>8</sup>, oggi nella Cattedrale di Nicosia, ma proveniente dalla chiesa dedicata al Santo nella stessa cittadina dell'ennese (lám. 2). L'artista di origini spagnole, *habitor Civitatis Policij*<sup>9</sup>, nella sua personale cifra compositiva «eclettica e intrigante» mostra in quest'opera quella svolta verso «valori lineari, condotti in funzione costruttiva o di movimento della figura; nella netta definizione dei contorni, nelle linee marcate dei tratti dei volti si evolve l'articolazione dinamica delle sue forme e il disegno, fermo e analitico, anziché rilevare intaglia le sue figure e le compone in un ordine essenzialmente decorativo»<sup>10</sup>. Il dipinto riproduce Sant'Eligio in veste di vescovo con mitria e pastorale in atto benedicente. Nei plinti delle colonne, che fiancheggiano il trono sul quale è assiso, si riconoscono: l'episodio in cui afferra per il naso con le tenaglie il demonio presentatosi travestito da donna; la scena in cui sta ferrando lo zoccolo di un cavallo al quale aveva tagliato la zampa per completare più comodamente il lavoro, arto che miracolosamente verrà riattaccato al quadrupede; e l'incontro con il re Clodoveo. In una quarta scena si intravedono due figure inginocchiate in preghiera davanti

5 S. BARRAJA, ob. cit., p. 70. Lo stesso autore riferisce che all'interno della chiesa si trovavano anche i dipinti raffiguranti i santi Andronico, Pietro e Paolo con gli Apostoli, la Sacra Famiglia e la Crocifissione; la notizia è tratta da un atto del notaio S. Mottola del 13 luglio 1739.

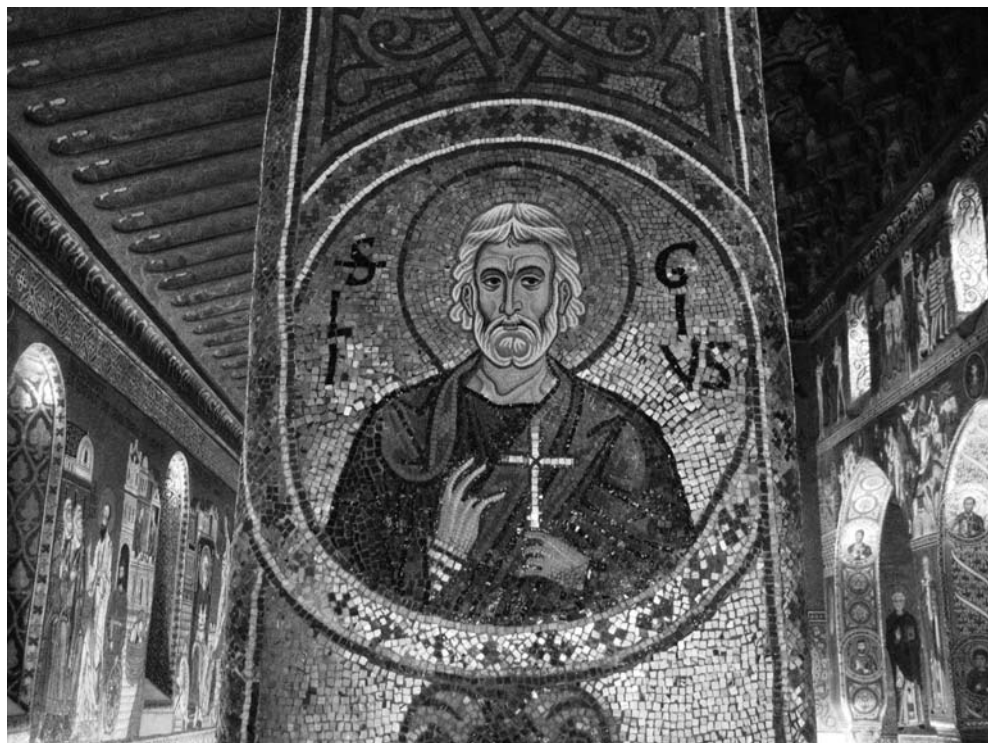
6 G. KAFTAL, *Saint in italian art. Iconography of the saint in central and south Italian schools of painting*. Firenze, 1965, p. 377.

7 B. ROCCO, *La Cappella Palatina di Palermo*. Palermo, 1993, p. 101.

8 V. ABBATE, *Inventario polizzano. Arte e società in un centro demaniale del Cinquecento*. Palermo, 1992, pp. 38, 42.

9 V. ABBATE, «Matta me pixit: la congiuntura flando-iberica e la cultura figurativa nell'entroterra madonita», in T. VISCUSO (a cura di), *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*. Palermo, 1999, pp. 191-207.

10 V. ABBATE, ob. cit., p. 202.



LAMINA 1. Maestranze bizantine. Sant'Eligio (XII secolo). Cappella Palatina, Palermo.

un sarcofago sul quale, da un'asta, pendono zampe di cavallo e cavalli interi, forse ex voto: è probabile che siano i committenti fattisi rappresentare in atteggiamento supplice davanti la tomba del Santo. I tre episodi rappresentati attestano quanto fosse diffusa, anche in area siciliana, l'agiografia di Sant'Eligio e, di conseguenza, le rappresentazioni iconografiche ad essa collegate maggiormente riprodotte in epoca rinascimentale<sup>11</sup>.

Ad Alcamo, cittadina in provincia di Trapani, è documentata sin dal 1562 una confraternita di «fabri ferraij» a cui era stato concesso di costruire nel 1577 una cappella all'interno della chiesa di Sant'Oliva dedicata a Sant'Eligio<sup>12</sup>. Da un atto del notaio Lorenzo Lombardo del 9 aprile 1606 si apprende che i consoli dell'Arte dei «ferrai, scupitteri, orifici, arginteri e caldarari» commissionarono al pittore palermitano Mariano Smiriglio «un quadro con quattro miracoli sotto», opera andata perduta in seguito ai rifacimenti settecenteschi della chiesa, iniziati nel 1722 sotto la direzione dell'architetto trapanese Giovanni Biagio Amico. Tuttavia il dipinto

11 F. NEGRI ARNOLDI, «Eliog-Iconografia», in *Bibliotheca Sanctorum*. Vol. IV. Roma, 1964, pp. 1069-1073.

12 C. CATALDO, *I giardini di Adone*. Trapani, 1992, p. 204.





LAMINA 2. *Johannes de Matta. Sant'Eligio (1536). Cattedrale, Nicosia (Enna).*

venne sostituito da una statua marmorea (lám. 3) realizzata tra il 1766 e il 1767 da Filippo Pennino, scultore dallo stile «grande ed energico» allievo e collaboratore di Ignazio Marabitti ed esponente di una fiorente bottega a conduzione familiare<sup>13</sup>. Il simulacro marmoreo rappresenta il Santo in vesti vescovili, con mitria e pastorale, ammantato da un piviale ampiamente panneggiato. Le sembianze sono quelle di un uomo vetusto, ha lo sguardo rivolto verso l'alto, la mano sinistra poggiata sul petto mentre con la mano destra tiene contemporaneamente un lembo del piviale e il pastorale. L'avanzamento della gamba sinistra contribuisce a donare all'insieme

13 S. TERZO, «Pennino Filippo», in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, vol. III a cura di B. PATERA. Palermo, 1994, pp. 258–259.



*LAMINA 3. Filippo Pennino. Sant'Eligio (1766-67). Chiesa di Sant'Oliva, Alcamo (Trapani).*

un certo movimento, amplificato dai larghi panneggi della sacra veste e dalla semi torsione del busto. L'artista esprime una formula compositiva evidentemente legata ai modelli berniniani, e più in generale alla cultura barocca romana, interpretata con grazia ed eleganza parzialmente desunta dalla locale sintassi espressiva di matrice serpottiana<sup>14</sup>. E' inoltre evidente, a differenza delle paludate soluzioni a cui approdano altri artisti a lui coevi, un eloquente ed immediato realismo fisiognomico che rende vero il volto del santo e ne sottolinea, con i più minuti particolari, il vero stato d'animo.

Altra interessante testimonianza iconografica del vescovo di Noyon-Tournai è la statua della Chiesa Madre di Gangi. Nella cittadina madonita il culto a sant'Eligio era sostenuto dalla maestranza dei maniscalchi che già dalla prima metà del XVIII secolo curavano una cappella con l'immagine del santo all'interno del principale edificio ecclesiastico<sup>15</sup>. La statua in legno è attribuita a Filippo Quattrocchi<sup>16</sup> in virtù delle analogie compositive che si colgono con altre sculture la cui paternità all'autore gangitano è documentata da fonti d'archivio. Con molta probabilità l'opera fu realizzata intorno alla fine degli anni '80 del Settecento<sup>17</sup>, quando l'artista aveva raggiunto la piena maturità dopo vent'anni di attività che lo vide impegnato in molti centri della Sicilia occidentale ricadenti tra Palermo e l'area madonita. In questa opera è evidente l'impronta che la cultura pittorica del Settecento isolano ha esercitato sulla formazione dell'artista. E' infatti palese la lezione appresa dall'osservazione delle opere di Vito D'Anna e dalla conoscenza delle sculture di Ignazio Marabitti. In Filippo Quattrocchi si mediano quelle istanze tardo barocche che vengono espresse nel fluire armonioso e leggero delle vesti, nel moltiplicarsi delle pieghe, nella teatrale gestualità delle figure, interpretando quel senso del movimento, principale caratteristica delle opere di questo artista, che traspare anche nel Sant'Eligio di Gangi: il mosso panneggio del piviale, trattenuto dalla mano sul fianco sinistro, la postura, leggermente sbilanciata a sinistra ed evidenziata dalla gamba destra arretrata, il braccio sollevato a tenere il pastorale e l'angioletto inginocchiato su una nuvola posta ai piedi del santo contribuiscono a quella generale sensazione di moto che acquisisce il simulacro, caratterizzandosi anche per un'attenta e raffinata conduzione dell'intaglio, gestito con accuratezza soprattutto nei tratti somatici e nella barba. L'impostazione formale del Santo ricalca quanto realizzato da Ignazio Marabitti nel 1757 a Siracusa dove, per la facciata della Cattedrale, ha scolpito la statua di San Marziano il cui bozzetto, in terracotta, datato 1753, è custodito presso

14 M.P. DEMMA, *Opere d'arte restaurate nella provincia di Trapani 1987-1996*. Trapani, 1998, p. 102.

15 S. FARINELLA (a cura di), *Filippo Quattrocchi Gangitanus Sculptor. Il senso barocco del movimento*. Palermo, 2004, p. 176.

16 S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni «magister civitatis Politii» e la scultura lignea nelle Madonie*. Bagheria, 2009, p. 141.

17 A. CUCCIA, «Filippo Quattrocchi scultore in legno». *Kalòs. Arte in Sicilia*, a. XVI, n. 4 (ottobre-dicembre 2004), pp. 29-33.

il Museo Diocesano di Monreale ed accostato da Salvatore Anselmo<sup>18</sup> al simulacro ligneo della Matrice di Gangi.

Completiamo questa breve rassegna iconografica con un interessante dipinto custodito nella chiesa di Sant'Antonio a Mussomeli, in provincia di Caltanissetta. Si tratta di una tela di grande formato (305x258cm) raffigurante la bottega di Sant'Eliogio<sup>19</sup>, datata 1863 e realizzata dal pittore palermitano Giuseppe Di Giovanni (lám. 4). Gli angeli posti in alto a sinistra, che reggono la mitria e il pastorale, infondono al soggetto rappresentato quel valore sacro che rimanda ad un momento della vita del Santo. Se all'interno della scena, meticolosamente condotta con ricercato verismo, non ci fossero state le insegne vescovili, poteva essere assimilata a contemporanee espressioni di soggetto storico o letterario, com'era uso dei pittori Romantici. La tela, con molta probabilità, fu commissionata dal cappellano don Antonino Cinquemani in occasione del rifacimento ottocentesco della chiesa e in sostituzione di una precedente immagine, fatta realizzare nella metà del XVII secolo<sup>20</sup>, forse dalla maestranza dei fabbri: infatti ancora oggi nelle strade attigue al sacro edificio esistono alcune officine in cui si esegue la lavorazione del ferro battuto. Completati i lavori di ristrutturazione della chiesa di Sant'Antonio, venne anche commissionata una statua lignea di Sant'Eliogio, ancora oggi custodita in sacrestia, realizzata dopo il 1873 da Francesco Biangardi<sup>21</sup>. Tornando al dipinto del Di Giovanni, si nota che il Santo è raffigurato al centro di un ambiente voltato a botte, accanto ad un tavolo su cui un uomo barbuto sta cesellando un oggetto. In basso, in primo piano, in una cesta tonda sono i ferri del mestiere che rimandano non tanto all'attività orafa, quanto a quella di maniscalco. A sinistra è un altro banco di lavoro, su cui sono posati un mezzo busto dorato e due coppe, e ad esso è poggiato un uomo anziano che guarda Eligio sorpreso dall'apparizione angelica. Completano la scena le figure di due garzoni uno dei quali è seduto a terra intento ad asciugare un piatto argenteo. L'opera, che si qualifica per un «solido impianto accademico con accenti puristi assai vicini alla produzione di genere sacro di Giuseppe Patania»<sup>22</sup>, secondo la letteratura locale<sup>23</sup>, celerebbe intenti nazionalistici, dovuti anche all'amicizia che univa il Di Giovanni al patriota, storico e letterato, Paolo Emiliani Giudici originario di Mussomeli. Le figure principali ricalcherebbero le fisionomie di Dante, Mazzini e Garibaldi<sup>24</sup> e non a caso le vesti che indossano propongono i colori della bandiera italiana. L'opera fu

18 S. ANSELMO, ob. cit., p. 142.

19 G. BARBERA, in A. PAOLUCCI (a cura di), *La bella Italia. Arte e identità delle città capitali*. Milano, 2011, pp. 223-224.

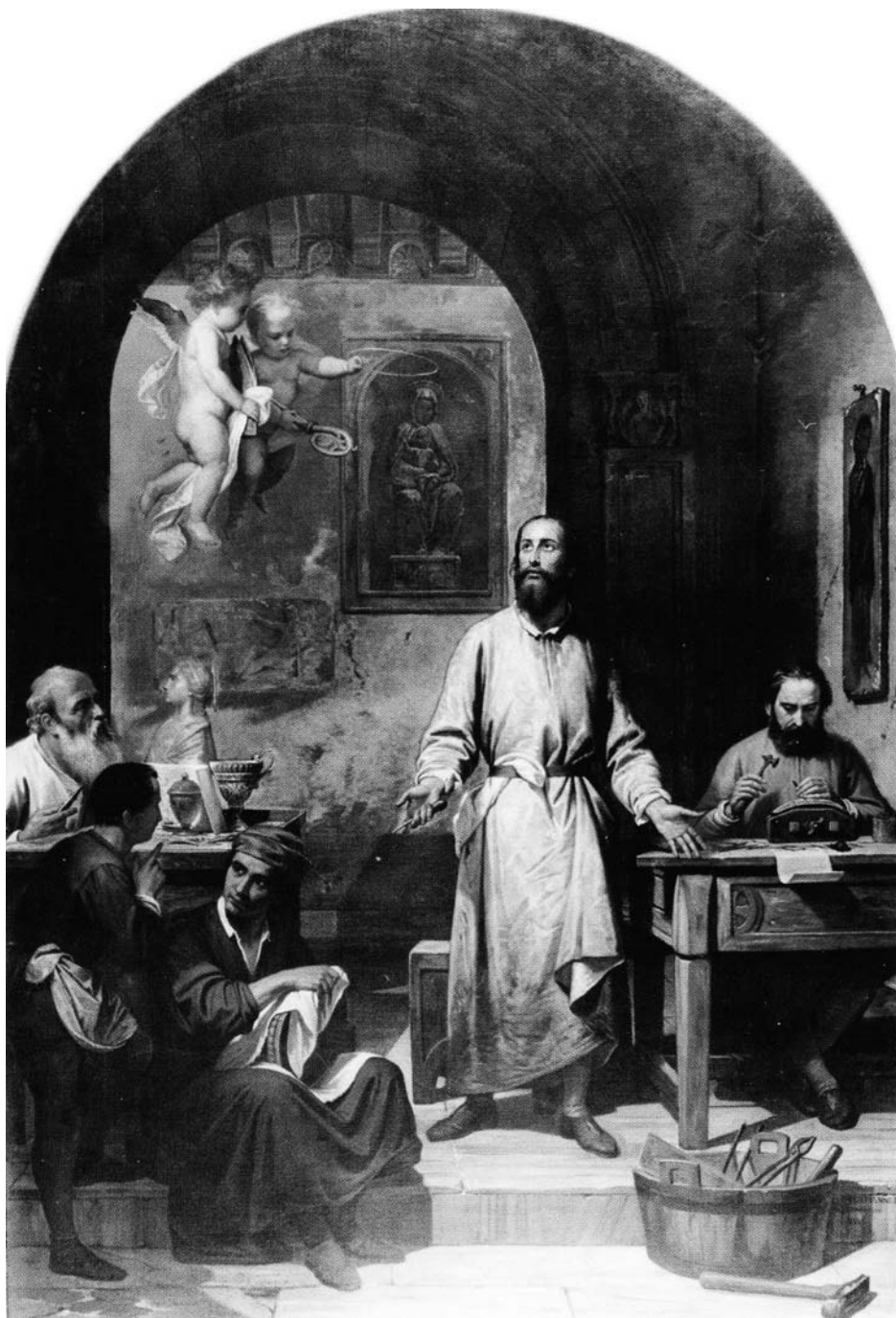
20 G. SORGE, *Mussomeli dall'origine all'abolizione della feudalità*. Vol. II. Catania, 1916, ristampa Palermo, 1989, p. 409.

21 F. DELL'UTRI, «Opere dei Biangardi a Mussomeli», in F. DELL'UTRI, P. D'ORTO, R. LA MATTINA, S. RIGGIO, *I Biangardi. La vita l'epoca le opere*. Caltanissetta, 1992, p. 109.

22 G. BARBERA, ob. cit., p. 224.

23 M. SORCE COCUZZA, *Arte e cultura a Mussomeli. Aneddotica tra le righe*. Caltanissetta, 1991, p. 29.

24 D. PARRINELLO, «La città di pietra», in *Mussomeli*. Palermo, 1997, p. 13.



LAMINA 4. Giuseppe di Giovanni. *Sant'Eligio* (1863). Chiesa di Sant'Antonio, Mussomeli (Caltanissetta).

molto apprezzata dalla critica contemporanea e il bozzetto preparatorio, esposto all'Esposizione di Firenze del 1861, fu giudicato dal corrispondente del Times di Londra nell'edizione del 22 ottobre di una bellezza trascendentale<sup>25</sup>.

Attraverso questa sintetica selezione di opere che attestano la diffusione del culto di Sant'Eligio nella Sicilia centro-occidentale, si evidenzia quanto sia antica la devozione verso il patrono degli orafi, già presente nei decori musivi di una delle più importanti realtà monumentali della cultura normanna nell'Isola; si fa risaltare come nel tempo il culto a lui tributato si sia mantenuto costante perché propugnato dalle maestranze la cui attività prevedeva la lavorazione dei metalli: non solo orafi e argentieri, ma anche fabbri e maniscalchi.

---

25 V. RIERA-A. NUCCIO, «La bottega di Sant'Eligio di Giuseppe Di Giovanni». *Cieli Nuovi Terra Nuova*, anno XI, n. 31, 10 aprile 2011, pp. 18-19.



ESTE LIBRO, EL UNDECIMO DE *ESTUDIOS DE PLATERÍA*,  
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR  
EL DÍA 29 DE NOVIEMBRE DEL AÑO 2011,  
EN LA VÍSPERA DE LA FIESTA QUE  
LA UNIVERSIDAD DE MURCIA DEDICA A SAN ELOY,  
GLORIOSO PATRÓN DE LOS PLATEROS Y DE LOS JOYEROS







Grupo de Investigación  
**"Artes Suntuarias"**



ISBN: 978-84-8371-214-6

